This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 1,655,228

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

$3.00
1884

ÉTUDES HISTORIQUES

SUR

LA POÉSIE ET LA MUSIQUE

DANS LA CAMBRIE.

PARIS.

CALMANN-LÉVY, ÉDITEUR,

RUE AUBER, 3,

ET À LA LIBRAIRIE NOUVELLE,

BOULEVARD DES ITALIENS, 15.

ÉTUDES HISTORIQUES

SUR

LA POÉSIE ET LA MUSIQUE

DANS LA CAMBRIE,

PAR

ERNEST DAVID,

LAURÉAT DE L'INSTITUT.

«La vérité contre le monde!»
(Maxime des bardes.)

«Le chant est profitable à l'âme.»
(Adage bardique.)

PARIS.

IMPRIMÉ PAR AUTORISATION DU GOUVERNEMENT

À L'IMPRIMERIE NATIONALE.

M DCCC LXXXIV.

[redacted]
IL
2653
D25

À LA MÉMOIRE DE MON PÈRE.

Le plus ardent désir de tes dernières années, mon bon père, était de vivre assez longtemps pour voir la publication de ce livre.

Ton grand âge et l'impitoyable mort n'ont pas permis que ton vœu se réalisât !

Puisqu'il ne m'a pas été possible de te donner, de ton vivant, cette satisfaction, qu'au moins mon œuvre soit dédiée à ta chère mémoire.

Ernest DAVID.

Janvier 1884.

transfer to
Music
12-22-65

LETTRE DE M. HENRI MARTIN,

SÉNATEUR ET MEMBRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE,

À L'AUTEUR.

Paris-Passy, 10 juin 1882.

Cher Monsieur,

J'ai lu avec un grand intérêt votre travail si intéressant sur les traditions bardiques galloises, considérées principalement, mais non exclusivement, au point de vue musical. J'ai été très heureux de vous voir traiter, avec une haute compétence, ce côté de la question si intéressant, et qui est précisément celui sur lequel je suis un *profane,* malgré mon goût très vif, mais tout instinctif, pour la musique des Kymrys. J'ai été heureux de pouvoir vous fournir sur ce sujet les documents provenant de Carnhuanawc et d'O'Curry, qui ont pu compléter ceux que vous aviez d'autre part : vous étiez tout autrement capable que moi d'en tirer bon parti.

Voilà donc un des côtés du bardisme traité à fond : le côté musical. Je voudrais bien trouver le temps, quelque jour, d'en faire autant pour le côté métaphysique et théologique, dont j'ai indiqué les lignes principales dans mon *Archéologie celtique,* mais qui demanderait une étude tout autrement développée. Vous y avez touché, ce qui était inévitable quand il s'agit des bardes; mais ce n'était pas votre objet essentiel : vous êtes entré plus avant dans leur poésie, plus voisine de leur musique, et par d'excellentes et nombreuses citations.

Votre volume intéressera, des deux côtés du détroit, tous les amis des traditions et des études celtiques. C'est un vrai service que vous nous rendez.

Tout à vous cordialement.

H. MARTIN.

PRÉFACE.

Avant d'entrer dans le cœur de mon sujet, je tiens à exposer les motifs qui m'ont engagé, moi étranger à la Bretagne aussi bien qu'au pays de Galles, à entreprendre cette étude; car il est bon que l'écrivain se mette, autant que faire se peut, en communion d'idées avec son lecteur. C'est, à mon avis, le meilleur moyen pour que celui-ci ne cherche pas dans l'ouvrage autre chose que ce que l'auteur y a mis et pour que son attente ne soit pas trompée lorsqu'il en aura terminé la lecture.

En 1872, M. Charles Bannelier, alors mon collaborateur à la *Revue et Gazette musicale*, publia dans ce journal [1] un intéressant article sur l'*Eisteddfod* ou congrès artistique tenu la même année à Portmadoc (pays de Galles). Je croyais que ce travail allait servir d'introduction à une série d'études sur cette institution vénérable dont les commencements remontent à plus de douze siècles, et je m'en félicitais; car, ayant moi-même fait déjà certaines recherches sur la musique welche et sur la législation bardique, je comptais que l'érudition et la sagacité bien connues de mon confrère fourniraient de nouveaux renseignements sur un sujet si peu connu chez nous.

[1] Voyez *Revue et Gazette musicale* du 22 septembre 1872. Cette excellente publication a cessé de paraître à la fin de l'année 1880, au grand regret du monde musical.

Mais M. Bannelier m'ayant dit qu'il n'avait pas l'intention de pousser plus loin ses investigations; qu'il s'était simplement proposé d'appeler sur ce point l'attention des archéologues et des musiciens pour qu'ils lui donnassent tous les développements qu'il comporte, j'osai, avec plus d'audace que de prudence peut-être, me charger d'une partie de cette tâche, et, en août et septembre 1873, je publiai dans la *Revue et Gazette musicale* une suite d'articles que j'intitulai : *L'art et la civilisation chez les anciens Welches.* Les lecteurs indulgents voulurent bien accueillir mon travail plus favorablement, sans doute, qu'il ne le méritait.

Je m'en serais tenu là si plusieurs personnes, dans le jugement desquelles j'ai toute confiance, ne m'avaient vivement conseillé de développer le sujet que je n'avais fait qu'effleurer et ne m'avaient assuré que ce serait rendre un service aux lettres et aux arts. Je ne crus pas devoir résister à ces instances. J'ai donc repris plus sérieusement mes études et mes lectures sur la question; je me suis familiarisé, autant qu'il m'a été possible, avec la langue welche; je me suis entouré de tous les documents que j'ai pu recueillir, et c'est après un labeur assidu de plusieurs années que ce livre voit le jour et vient essayer de se faire une modeste place dans le monde.

Les ouvrages auxquels j'ai eu recours forment un total des plus respectables et un grand nombre sont d'une excessive rareté. J'ai eu l'heureuse chance de pouvoir consulter ceux qui m'intéressaient le plus, mais cela n'a pas été sans bien des peines et des démarches, et il m'a fallu beaucoup de patience et de persévérance. J'indique ici les principaux.

Les plus anciennes poésies welches encore existantes sont celles des bardes du VIe siècle de notre ère. On a voulu révoquer

en doute l'authenticité de ces chants, dont une grande partie ont été réimprimés dans la *Myvyrian Archaïology of Wales* d'Owen Jones; mais le savant Sharon Turner, en Angleterre, d'autres écrivains en France, et notamment notre illustre historien national, M. Henri Martin, ont soutenu et démontré que l'on peut avoir confiance dans ces manuscrits si précieux et si rares, sauvés comme par miracle de la destruction et conservés avec un soin jaloux dans plusieurs bibliothèques du Royaume-Uni. Ces manuscrits sont : le livre noir de Caermarthen ou de Hengurt, commencé au xe siècle et fini au xiie; le livre d'Aneurin (*le Gododin*), écrit vers la fin du xie siècle, et enfin le livre rouge d'Hergest, dont l'écriture est du xive siècle. On pourrait y ajouter aussi le livre de Taliesin (*Hanes Taliesin*); mais, bien qu'il renferme des poésies anciennes, c'est un manuscrit relativement moderne.

Il est notoire que les Cambro-Bretons du vie au xiie siècle ont eu des bardes et que ceux qui sont venus après eux ont parlé de leurs œuvres, qu'ils qualifient d'*anciennes* et dont ils ont cité des fragments. Il est avéré que les sujets traités par les vieux bardes sont historiques et que, s'ils ont pris les couleurs de la légende et de la fable, la faute doit en être imputée aux poètes, ménestrels et conteurs du moyen âge, dont la fantaisie a brodé à plaisir sur ce thème. Il est positif, enfin, que tous les faits qu'ils ont rapportés sont d'accord avec l'histoire et que toutes les coutumes décrites, toutes les mœurs dépeintes, ont également un caractère historique.

Les *Triades bretonnes* sont aussi de recommandables monuments littéraires des Cambriens. M. Pictet[1], qui s'est beaucoup occupé de littérature bardique, dit « que les Triades sont des

[1] *Le mystère des bardes de l'île de Bretagne.* (*Biblioth. de Genève*, 1853.)

aphorismes développés toujours en trois points principaux, afin de les garder plus fidèlement dans la mémoire». Les Gallois possèdent un nombre considérable de Triades morales, historiques, juridiques et théologiques. Cette forme de transmission paraît remonter jusqu'aux Druides de la Gaule. «Les Triades bretonnes», a dit M. Fauriel[1], qui, le premier, a révélé, en 1818, l'existence et l'importance de ces documents, «sont un monument historique peut-être unique en son genre : plusieurs des notices qu'elles renferment remontent à la plus haute antiquité; elles paraissent être ou des débris de documents perdus aujourd'hui ou la mise par écrit tardive de traditions nationales qui se seraient conservées oralement pendant des siècles.» Mais, si les Triades faisaient partie du corps de doctrines des bardes primitifs, plusieurs d'entre elles ont été peu comprises, ou ne l'ont pas été du tout, par les commentateurs, et il est fort difficile de les expliquer si l'on ne s'aide des anciens poèmes bardiques. Il ne faudrait pas, toutefois, s'en rapporter aveuglément à ceux-ci; il convient, au contraire, de ne s'en servir qu'avec circonspection. Le lecteur comprendra l'importance de ces Triades quand il aura lu le chapitre spécial que je leur consacre et que j'aurais étendu davantage s'il n'avait été un peu en dehors de mon sujet.

Les *Mabinogion* ou contes populaires ont également de la valeur pour l'histoire de la poésie galloise. On prétend qu'ils ont été en partie recueillis et rédigés au XIIe siècle. Ces récits, que l'on peut partager en deux classes, dont l'une se rapporte au cycle d'Arthur et l'autre à des personnages qui vécurent plus tôt, ont une corrélation directe avec les poèmes bardiques et servent souvent à les expliquer, car on y découvre la

[1] *Annales littéraires, philosophiques et politiques*, t. III.

peinture exacte de la société welche d'alors. Les *Mabinogion* ont été traduits avec talent, en anglais très pur, par Lady Charlotte Guest (1849).

Après ces œuvres, il faut mettre au nombre des plus recommandables la *Cambriæ descriptio et itinerarium Walliæ*, de Giraldus Cambrensis; l'*Archæologia britannica*, d'Edward Lhuyd, presque introuvable; l'*History of the Anglo-Saxons*, par Sharon Turner; les *Musical and Poetical Remains*, d'Edward Jones; les *Celtic Researches*, par Edward Davies, etc. Parmi les plus récents ouvrages, on consultera avec fruit : *The literature of the Cymry*, de Thomas Stephens, travail consciencieux d'un critique sagace et de grande érudition, qui m'a été d'un grand secours et où j'ai trouvé de précieux matériaux; puis, *The literary remains of Carnhuanawc* (le révérend Dr Th. Price); le *Hanes Kymru* (histoire de la Cambrie), par le même; *Lectures on the manners and customs of the ancient Irish*, par le professeur O'Curry, mais principalement l'introduction de M. Sullivan; *The Jolo manuscripts*, d'Edward Williams; l'*Histoire générale de la musique* (t. IV), par F.-J. Fétis, etc.

Je dirai maintenant un mot sur le plan que j'ai adopté. M. de la Villemarqué a publié la traduction française des poésies des bardes du VIe siècle; il aurait donc été superflu de la recommencer. Je me suis borné à relater ce qui m'a semblé indispensable et à donner plus d'extension à l'exposé de la législation qui, pendant tant de siècles, a régi la poésie et la musique des Welches. Je me suis attaché à développer tout particulièrement la question musicale, qui a été jusqu'à présent traitée d'une manière tout à fait incomplète, superficielle et peu en rapport avec son importance. C'est là, j'ose le dire, la partie originale de cet ouvrage; c'est le point spécial qui le

distingue de tout ce qui a été écrit et publié sur les Kymrys. Cette question, je le reconnais, est une des plus difficiles à bien traiter et je ne me flatte pas de l'avoir complètement élucidée. Mais, si je n'ai pas réussi à contenter tout le monde; si je m'éloigne d'opinions qui ont eu longtemps force de loi, et qui l'ont peut-être encore, je puis néanmoins affirmer que mes appréciations, après une étude approfondie et consciencieuse du sujet, sont l'expression entière de ma plus intime conviction.

Un érudit attaché autrefois à la Bibliothèque nationale de Paris, feu Anders, avait projeté un travail identique au mien; mais Anders a passé une moitié de sa vie à former des projets, et l'autre moitié à ne pas les réaliser. A en croire ses amis, il aurait recueilli sur la musique galloise des notes assez étendues. Les renseignements qui m'ont été communiqués me donnent la conviction qu'Anders n'a absolument rien laissé qui pût être de quelque utilité pour moi.

J'ai donné des exemples notés des compositions musicales et les dessins des principaux instruments de musique des Cambriens; j'ai cru pouvoir me permettre aussi d'insérer certains morceaux poétiques de bardes illustres du moyen âge qui n'ont jamais été traduits en français et qui méritaient de l'être. Je tiens cependant à dire que je n'ai pas prétendu écrire une histoire générale du bardisme; c'en est tout au plus un abrégé, et même un abrégé incomplet. Au reste, ma connaissance trop imparfaite de la langue welche m'interdisait une entreprise au-dessus de mes forces, et puis, *Non cuivis homini contingit adire Corinthum.* Mon dessein a été d'exposer les lois constitutives de l'ancienne musique des Galles, dont jusqu'ici on s'est trop peu occupé; le caractère de cette musique, comparée à celle de l'Écosse et de l'Irlande, et quelques autres particularités que j'ai crues ignorées du lecteur.

Nul mieux que moi ne sait tout ce qui manque à cet ouvrage; je ne me dissimule pas combien il laisse à désirer. Si je me suis décidé à le livrer à l'impression, c'est parce que je suis persuadé d'avoir donné tout ce que j'ai pu. Et puis, que de peine, que de temps m'a coûté ce livre! Le temps, me répondra-t-on, ne fait rien à l'affaire. Je le sais et me garderai bien d'invoquer cette raison comme justification. Cependant, quand une œuvre a exigé plus de dix années d'études et de recherches, qu'elle a été plusieurs fois détruite et recommencée, l'auteur a quelque droit de la présenter avec la conviction de l'avoir consciencieusement élaborée et de ne donner que des conclusions longuement mûries, appuyées sur la science, la critique et l'histoire.

Il me reste à remplir un triste et douloureux devoir : celui de témoigner mes regrets les plus vifs et ma profonde reconnaissance à la mémoire du grand citoyen que la France vient de perdre, de M. Henri Martin. Cet homme illustre, ce savant historien, qui mettait sans réserve (j'en sais quelque chose) son influence et son obligeance au service de ceux qu'il jugeait dignes de son intérêt, avait été pour moi d'une bonté et d'une complaisance je puis dire paternelles. Non seulement M. Henri Martin a mis à ma disposition des ouvrages que seul en France peut-être il possédait; non seulement il m'a aidé de ses précieux conseils (et personne n'ignore quelle était sa compétence en tout ce qui touche aux nations celtiques); non seulement il m'a prodigué ses encouragements, mais encore il a poussé la bienveillance, malgré les immenses travaux dont il était accablé, jusqu'à lire mon travail et me soumettre des observations dont je me suis empressé de profiter, pour le plus grand avantage de mon livre et des lecteurs.

Je ne dois pas omettre de témoigner ma profonde gratitude

à l'excellent M. Ferdinand Denis, le savant conservateur-administrateur de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Inspirateur de cet ouvrage, il en a suivi l'éclosion et le développement avec une sollicitude qui ne s'est jamais démentie, et son affectueuse obligeance m'a mis à même de prendre connaissance de publications rares, difficiles à trouver et qui m'ont été d'un grand secours.

En offrant l'expression de ma reconnaissance à Messieurs les Membres du Comité des impressions gratuites qui ont bien voulu trouver mon livre digne de leurs suffrages, je n'oublierai pas d'offrir tous mes remerciements à M. A. Hervé, officier d'académie, professeur de musique instrumentale à l'Association polytechnique, qui a pris la peine de suivre l'impression de cet ouvrage, m'a aidé dans la correction des épreuves et m'a donné des conseils qui pourraient presque faire de lui mon collaborateur.

Que mon livre ait le bonheur d'éveiller l'intérêt du lecteur, d'appeler son attention sur un sujet peu connu en France, je n'ambitionne pas de plus beau succès.

Paris, 1884.

ÉTUDES HISTORIQUES

SUR

LA POÉSIE ET LA MUSIQUE

DANS LA CAMBRIE.

CHAPITRE PREMIER.

QUELQUES MOTS SUR LES TRIADES.

Les triades de l'île de Bretagne (*Triædd ynys Prydain*), ainsi dénommées parce qu'elles sont écrites en tercets et ne traitent que de trois personnes ou de trois choses, sont certainement les restes les plus anciens de la littérature et de l'histoire du pays de Galles, ce petit coin de terre à l'occident de la Grande-Bretagne, hérissé de hautes montagnes, comprenant à peine 65 kilomètres sur 140, avec une population ne dépassant guère, aujourd'hui même, 800,000 âmes, et qui, malgré son peu d'étendue et sa population relativement minime, a joué longtemps un rôle important dans l'histoire du monde.

On sait que chez les Gaulois le nombre *trois* se rencontrait partout. Ainsi, ils avaient les trois cercles de l'existence, les trois ordres de la hiérarchie druidique (druides, bardes et ovates), les trois classes de la nation, les trois rangs de chevalerie, etc. Chez les anciens, du reste, chaque triade constituait une véritable unité. L'esprit antique, notamment chez les Grecs, ne concevait guère la statuaire et la peinture que réunies à l'architecture; de même il

IMPRIMERIE NATIONALE.

ne pouvait se résoudre à séparer la musique de la poésie et de la danse[1].

Les chants bardiques se composent de tercets et les triades vont trois par trois. Les druides se servaient de ces formules ternaires pour instruire leurs disciples, pour leur inculquer les principes de philosophie, de morale, de justice, et pour graver plus profondément leurs préceptes dans la mémoire. Les bardes, qui n'ont été autre chose que les continuateurs des druides, ont suivi toutes les traditions de leurs vénérables ancêtres; ils en ont soigneusement conservé la discipline primitive, les doctrines, les coutumes et les opinions. La méthode d'enseignement des druides consistait en symboles, en énigmes et en allégories souvent très obscures, en anciens chants et en maximes orales qu'ils défendaient expressément d'écrire ou de communiquer au dehors. Les bardes ne se conduisirent pas autrement. De ces leçons, que les druides résumaient en triades, les auteurs anciens ne nous ont laissé que peu d'exemples. Cependant, Pomponius Mela[2] nous a conservé d'eux ce précepte :

Il faut se conduire bravement à la guerre,
L'âme est immortelle,
Et après la mort, il y a une autre vie.

Diogène Laërce en cite un autre :

Il faut adorer les dieux (*honorer les dieux*),
Ne pas faire le mal (*faire du bien aux hommes*),
Et exercer son courage (*sa force morale*).

« C'est résumer en trois lignes, dit Jean Reynaud[3], les devoirs de l'homme envers Dieu, envers les autres et envers lui-même. »

Ces deux préceptes sont des *triades*, et nous en pouvons déduire

[1] Cf. F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, t. I. Gand, 1875.
[2] *De situ orbis*, lib. III, c. II.
[3] *L'esprit de la Gaule.*

que telle était la forme générale de leurs instructions morales et historiques. Ausone, qui respectait les bardes de son pays (Bordeaux) et qui semble quelquefois vouloir les imiter, a tout un poème en triades.

Le nombre *neuf*, qui est le carré de trois, était aussi chez les Kymrys en grande estime. Ainsi, le neuvième descendant d'un étranger devenait un homme libre[1]; les amendes légales s'étendaient jusqu'au neuvième degré de parenté; le prince Bedo Brwynllis fait vœu de jeûner neuf jours; le célèbre barde Lewis Glyn Cothy (xve siècle), pour faire plus d'honneur encore à son patron, l'appelle «le neuvième lord de Dinevor». La neuvième vague de la mer joue aussi un rôle considérable : on dit qu'elle est plus grande et plus forte que les autres, et qu'elle s'avance plus loin sur la plage. Les bardes n'en parlent qu'avec respect. Rhys Goch ab Rhiccert (1290-1340) appelle la mouette :

> .....la reine de l'Océan,
> dont le trône est sur la neuvième vague de la mer.

Dans un autre poème de la même époque, il est dit :

> Il y a une ville sainte sur la neuvième vague.

Le druidisme ayant conservé de nombreux partisans longtemps

[1] Le premier degré de descendance était celui d'un fils d'étranger ayant juré allégeance à la nation kymrique et à ses chefs;

Le second degré était atteint par le mariage d'un fils d'étranger avec une fille welche de descendance franche;

Le troisième était le fils né de ce mariage;

Le quatrième était atteint par le mariage de ce fils avec une Galloise de descendance pure;

Le cinquième était le fils né de ce mariage;

Le sixième était atteint par le mariage de ce fils avec une fille welche;

Le septième était le fils issu de ce mariage;

Le huitième était atteint par le mariage de ce fils avec une Welche;

Le neuvième enfin était le fils né de ce mariage, qui pouvait faire valoir ses droits à être regardé comme un Welche de pure race.

(*Jolo manuscripts.*)

encore après que son autorité eut disparu, on fit des tentatives sérieuses et fréquentes pour conserver par l'écriture les restes de ses maximes les plus célèbres. Les bardes, comme les druides, furent les éducateurs du peuple, auquel ils enseignaient sa propre histoire; or, bien que les Gallois eussent été convertis à la foi chrétienne, leur histoire ancienne ne leur paraissait pas moins intéressante; il est donc permis de prétendre qu'ils désirèrent perpétuer les récits qui parlaient de leurs héros, de leurs pères et de leur antique indépendance. C'est là, probablement, ce qui fait que l'on trouve dans les plus anciens manuscrits welches des notices historiques sous forme de triades, que l'on pourrait croire des débris des âges druidiques.

Plusieurs collections de ces triades, écrites sur parchemin, sont aujourd'hui au *British Museum* de Londres et dans la bibliothèque Bodléienne d'Oxford. L'un des plus remarquables recueils est celui qui est intitulé : *Les mystères des bardes de l'île de Bretagne* (*Cyfrinach beirdd ynys Prydain*) ou, littéralement, *l'Ensemble des runes, des mystères*, dont une pièce, détachée de l'ensemble des *Cyfrinach*, a été traduite en français, il y a quelques années, par un savant génevois, M. Adolphe Pictet. Ce livre renferme les doctrines philosophiques et religieuses de cette secte de poètes métaphysiciens, bien plus avancés, bien plus instruits qu'on ne l'a cru généralement, et dont il est possible de suivre les traces et l'influence jusqu'au xve siècle au moins. Énergiquement attaquées par M. Jules Leflocq[1], qui en contestait l'authenticité et qui les trouvait trop imbues de l'esprit chrétien pour être d'une antiquité aussi reculée que celle que leur attribue M. Pictet, ces triades ont été non moins vigoureusement et non moins savamment défendues par l'illustre M. Henri Martin[2], qui déclare y trouver un système original expli-

[1] J. Leflocq, *Études de mythologie celtique.*

[2] Voyez les articles de M. Henri Martin dans la *Revue archéologique* de novembre 1868 et de janvier 1869. Voyez aussi, du même auteur, *La Gaule trois siècles avant Jésus-Christ* (extrait de la *Revue de Paris* des 1er et 15 décembre 1853).

quant clairement les indications des Grecs et des Latins, les allusions des plus anciennes poésies bardiques, et même certaines dispositions symboliques des pierres druidiques. Avant lui, un célèbre auteur anglais, Sharon Turner[1], s'en était fait le défenseur et leur avait prêté l'appui de son autorité et de son talent contre les critiques de Malcolm Laing et de la *Critical Review*, qui leur refusaient toute valeur historique. L'authenticité des triades me paraît donc assez victorieusement établie; toutefois, je le répète, il n'en faut pas tout accepter de confiance, et les seules auxquelles il soit à peu près possible de se fier, au dire des critiques les plus autorisés, sont celles que l'on croit avoir été recueillies par Caradoc, moine de Llangarvan, qui mourut vers 1150.

La *Myvyrian Archaïology* a donné ces triades : j'en ai choisi quelques-unes dans une série qui porte ce titre : *Celles-ci sont les triades de l'île de Bretagne, c'est-à-dire triades de mémoires, souvenirs et renseignements sur les hommes et les choses qui ont existé dans l'île de Bretagne, et d'évènements qui sont arrivés à la race des Kymrys de siècle en siècle.*

A la copie, dont une transcription a été faite pour l'édition de Londres, était annexée une note ainsi conçue[2] :

« Ces triades sont extraites du livre de Caradoc de Nantgarvan (*sic*) et du livre de Jevan Brechva par moi, Thomas Jones de Trégaran, et c'est tout ce j'ai pu en avoir sur les *Trois cents* (1601). »

I. Les trois piliers de la race de l'île de Bretagne : *Hu Gadarn*, qui, le premier, amena les Kymrys en Bretagne; *Prydain*, fils d'Aedd Mawr, qui établit le premier gouvernement royal de l'île de Bretagne; et *Dynwall Maelmud*, qui formula, le premier, un code de lois et d'ordonnances pour le pays et la nation.

II. Les trois bienveillantes tribus de l'île de Bretagne : les *Kymrys*, les *Lloegrwys* (Logriens, qui habitèrent d'abord vers la Loire ou Liger) et les *Bretons*.

[1] *Vindication of the genuineness of the ancient bards poems*, etc.
[2] Edw. Davies, *Celtic Researches*.

III. Les trois tribus qui vinrent en Bretagne du consentement de la nation, sans armes ni combats : les *Calédoniens*, ceux de la race de *Gwyddelian* (les Irlandais) et les hommes de *Galedin*.

IV. Les trois tribus usurpatrices : les *Coranied*, les *Danois* et les *Saeson* (Saxons).

V. Les trois évènements funestes de l'île de Bretagne : l'inondation qui bouleversa le pays, l'incendie qui consuma presque tout le territoire et l'été brûlant qui enflamma toutes les forêts.

VI. Les trois chefs-d'œuvre de la Bretagne : le vaisseau de *Nevydd Nav Neivion*, les digues construites par *Hu Gadarn* et les pierres de *Gwyddon Ganhebon*, sur lesquelles on grava les arts et les sciences.

VII. Les trois grands régulateurs de l'île de Bretagne : *Hu Gadarn*, *Prydain* et *Rhitta Gawr*, qui se fit tisser une robe avec les barbes, rasées par son ordre, des rois vaincus par lui, qu'il réduisit au vasselage pour les punir des oppressions dont ils s'étaient rendus coupables et de leur mépris de la justice.

VIII. Les trois heureux réformateurs de l'île de Bretagne : *Prydain*, qui supprima la tyrannie du dragon, c'est-à-dire de l'injustice; *Carador*, qui secoua le joug des Césars; *Rhitta Gawr*, déjà cité.

IX. Les trois bienfaiteurs de la race des Kymrys : *Hu Gadarn; Coll*, qui introduisit le blé et l'orge en Bretagne; *Elldud*, qui enseigna aux Kymrys une meilleure manière de cultiver la terre.

X. Les trois premiers sages de la race des Kymrys : *Hu Gadarn*, *Dynwall Maelmud* et *Tydain Tâd Awen*, qui introduisit, le premier, l'ordre et la mesure dans la poésie. Ce fut lui qui institua les usages et les privilèges du bardisme en Bretagne[1].

XI. Les trois premiers bardes de l'île de Bretagne : *Plennydd*, *Alawn* et *Gwron*, qui inaugurèrent les privilèges et les usages appartenant aux bardes. Quelques-uns disent qu'ils vécurent au temps de Prydain, fils d'Aedd Mawr; d'autres prétendent que ce fut sous le règne de son fils, Dynwall Maelmud, appelé par de vieux auteurs Dyrnwath, fils de Prydain.

XII. Les trois maîtres élémentaires de la poésie et de l'histoire de la race des Kymrys : *Gwyddon Ganhebon*, qui, le premier au moins, inventa la poésie; *Hu Gadarn*, qui utilisa la poésie pour la conservation des faits historiques, et

[1] *Tâd awen* signifie «père de l'inspiration».

Tydain Tâd Awen, qui développa le premier l'art de la poésie et la bonne disposition de la pensée.

XIII. Les trois premiers bardes baptisés (chrétiens) : *Merddyn Emrys; Taliesin*, le chef des bardes, et *Merddyn*, fils de Madawc Morvryn[1].

XIV. Les trois puissants travaux de l'île de Bretagne : l'érection de la pierre de *Cetti*, la construction de l'œuvre d'*Emrys* et celle du pilier de *Cyvrangon*.

XV. Les trois heureux astronomes de l'île de Bretagne : *Idris Gawr; Gwyddion*, fils de Don, et *Gwyn*, fils de Nudd.

XVI. Les trois maîtres de la science mystérieuse et secrète de l'île de Bretagne : *Mâth*, fils de Mathonwy, qui dévoila le secret[2] à Gwyddion, fils de Don; *Menyw*, fils de Teiry Waedd (fils des trois cris), qui apprit le secret à Uthyr Pendragon (le père du roi Arthur), et *Rhuddlan Gawr*, qui apprit le secret d'Eidic, de Gor et de Coll, fils de Coll Frewi.

XVII. Les trois grands modeleurs de l'île de Bretagne : *Corvinwr*, le barde de Ceri-Hir-de-Llyngwyn, qui, le premier, construisit un navire avec voiles et gouvernail pour la race des Kymrys; *Mordial Gwr Gweilgy*, architecte de Cevaint, fils de Greidial, qui apprit le premier aux Kymrys à faire des ouvrages en pierres avec de la chaux; et *Coll*, fils de Cyllin, fils de Caradoc, fils de Bran, qui, le premier, fit un moulin à roué pour la race des Kymrys. Ces trois modeleurs étaient des bardes.

On voit que, sous leur apparence mythologique, ces triades relatent cependant des évènements historiques que l'on voulait perpétuer et graver dans la mémoire de tous. Ces personnifications dénotent autre chose encore : elles sont fréquemment des allégories, des énigmes, comme les druides en employaient pour instruire leurs disciples. Ainsi, les trois premiers bardes ou druides, Plennydd, Alawn et Gwron (11e triade), sont, dans leur sens littéral, la *lumière*, l'*harmonie* et l'*énergie*[3]. Le nom du prince Dynwall Maelmud semble avoir été altéré en celtique et doit signifier

[1] Il est très probable que ces deux Merddyn (*Merlin*) ne furent qu'un seul et même personnage. (Voyez chap. III, page 25 et *passim*.)

[2] Voyez ce qu'était ce secret, chap. III, page 25.

[3] Edw. Davies, *Celtic Researches*.

le *juge présidant à l'instruction.* Son autre nom, Dywm Warth ab Prydain, veut dire le *profond barde fils de Prydain*[1].

Je viens d'exposer ce qu'étaient les triades historiques : nous allons voir maintenant quelques triades théologiques ou mystiques. Ce sont les *Triædd barddas*, qui ont été recueillies par Llevelyn Sion. Les mystères des bardes de Bretagne en fourniront des exemples.

I. Il y a trois unités primitives; mais, de chacune de ces unités, il ne peut y avoir qu'une seule : un dieu, une vérité, une liberté.

II. De ces trois unités primitives procèdent trois autres choses : toute vie, tout bien, toute puissance.

VII. Il est trois choses que Dieu ne peut point ne pas accomplir : ce qu'il y a de plus avantageux, ce qu'il y a de plus nécessaire, ce qu'il y a de plus beau.

XII. Il y a trois cercles de l'existence : le cercle de l'infini (*Cylch y cengant* ou la région du vide), le cercle de migration (*Cylch y abred*) et le cercle de félicité (*Cylch y gwynfyd*).

XIX. La plénitude de science étant l'idéal du druidisme, les habitants du ciel ont la faculté de redescendre aux sphères inférieures dans un but de perfectionnement scientifique. Les héros doivent renaître pour sauver leurs frères ou venger leur patrie.

XX. Tout être animé doit traverser l'*Abred* (cercle de migration), et pour cela il faut que la loi soit transgressée.

XXI, XXV et XXVI. La mort et la perte de la mémoire sont nécessaires dans l'*Abred*, qui est l'abîme ténébreux où les hommes sont créés au moindre degré de toute vie. Ainsi, celui qui, par sa conduite sur terre, a diminué la valeur morale de son être, retombe, après la mort, dans une vie moindre et peut même renaître dans le corps d'un animal irraisonnable. Mais celui qui s'est rendu coupable du péché d'orgueil est précipité jusqu'au fond de l'*Abred* (dans l'*Annwfa*) et doit recommencer tout le cours des transmigrations.

XXVII. L'homme peut atteindre le *Gwynfyd* (le cercle de félicité) lorsque,

[1] Edw. Davies, *Celtic Researches.*

par sa fermeté contre la douleur, par ses efforts pour s'attacher au bien, il est parvenu au plus haut point de science et de force. Toute créature est prédestinée à l'atteindre, comme conséquence de la triade VII.

XXXIII et XXXIV. Tout être a reçu de Dieu une individualité essentiellement distincte de toute autre : un *Awen* ou génie particulier, en un mot, une vocation personnelle.

XXXVI et XXXVII. L'âme parvenue dans le *Gwynfyd* peut de nouveau, à sa volonté, passer par un état quelconque, toujours en vue de son perfectionnement et sans perdre la mémoire.

XXXIX. Tout être, excepté Dieu, a eu un commencement; mais aucun n'aura de fin.

« C'est, dit M. Henri Martin[1], de la doctrine sur les causes finales que provient la formule : *Ce qui doit être sera*, si souvent répétée dans les poésies bardiques et mal à propos interprétée comme une maxime fataliste. »

On trouve aussi dans les triades et dans les poésies bardiques des allusions aux divers renouvellements du monde par l'eau et le feu, qui viennent confirmer les révolutions géologiques supposées et affirmées par la science moderne, révolutions qui durent, incontestablement, frapper l'imagination des peuples primitifs.

Les productions bardiques possèdent donc toute l'authenticité qu'il est raisonnablement permis de leur demander. Elles s'accordent avec les écrivains saxons dans leurs récits des faits historiques que, sans leur aide, les Welches modernes n'auraient jamais pu comprendre. Leurs auteurs sont mentionnés dans les plus anciennes et meilleures éditions de Nennius. A la vérité, on a considéré cet écrivain comme apocryphe[2]; mais le manuscrit de son continuateur, Mark l'ermite, est dans la bibliothèque du Vatican; ses œuvres ont été l'objet de fréquentes allusions et sont trop souvent citées par les successeurs des anciens bardes pour qu'on puisse en contester la réalité. On en voit encore de bien conservées dans

[1] *La Gaule trois siècles avant Jésus-Christ.*

[2] De la Borderie, *Les Bretons et les Anglo-Saxons du* v*e au* vii*e siècle.*

les bibliothèques d'Angleterre; or ces manuscrits, sur vélin ou sur parchemin, ont tous de 500 à 800 ans d'existence. Il y a une quantité de preuves que Nennius dut beaucoup de renseignements aux documents kymriques. Il est évident que, bien avant lui, des histoires existaient sur la nation et sur les rois bretons et que le pays possédait des annales historiques remontant au moins à 796, qui est la date la plus ancienne assignée à son histoire.

CHAPITRE II.

LES BARDES DRUIDIQUES OU PRIMITIFS.

Dans sa force irrésistible de cohésion qui se résume en admirable unité, l'art est un composé de ramifications multiples et complexes qui concourent toutes au même résultat et tendent au même but : l'amélioration de l'homme. Ces ramifications, dont la connaissance est indispensable à qui veut étudier sérieusement l'histoire, se différencient néanmoins assez profondément quand on les examine de peuple à peuple : elles offrent de la sorte une étude difficile, mais en même temps attrayante, au penseur et au philosophe. La poésie et la musique des Welches n'ont pas été les moins fécondantes de ces mille artères qui sont venues alimenter le fleuve majestueux qu'on appelle l'Art.

Il est indubitable que, l'une des premières, la nation cambrienne connut la versification; une des premières, elle connut l'harmonie des sons simultanés et fit usage de la harpe et du *crwth*[1], cet ancêtre du violon; la première, elle eut un ensemble de lois qui réglèrent la constitution et le sort des artistes.

La poésie et la musique des Cambro-Bretons n'étaient ni bar-

[1] Dans la langue welche, aucune lettre n'est muette. Voici comment les lettres suivantes doivent être prononcées :

C sonne toujours comme *K* et jamais comme *S*.

Ch représente le χ grec, ou le *ch* allemand.

Dd a le son du *th* anglais doux, et aussi au *Z* français.

F sonne comme *V*, et *Ff* comme *F*. Quelquefois l'*F* est substituée à l'*M*.

G se prononce toujours comme dans *gommé;* jamais comme le *J*.

Ll ne doit pas être mouillé comme en espagnol, mais prononcé dur.

Th sonne comme le *th* anglais dans *through*.

U se prononce comme l'*I* français.

W sonne toujours comme *ou*.

Y doit, le plus fréquemment, se prononcer *eu;* mais, dans les monosyllabes et dans la dernière syllabe d'un mot, il se prononce comme l'*I* français.

bares, ni grossières, malgré leur étrangeté. Elles n'étaient pas barbares non plus, ces nations celtiques qui reconnaissaient la suprématie et l'omnipotence des dieux; qui croyaient à la transmigration des âmes; qui n'ignoraient ni le cours des astres, ni les dimensions du globe; qui, enfin, enseignaient à la jeunesse à raisonner philosophiquement sur la nature des choses. Incontestablement, de tous les Celtes, les Gallois furent les plus éclairés. Quand l'Europe presque entière était encore plongée dans les ténèbres de l'ignorance, ils avaient déjà un idiome à peu près parfait, une riche littérature, des législateurs, et surtout des bardes qui possédaient toute la science connue de leur temps. Jules César[1], dont on ne récusera pas le témoignage, dit qu'à l'époque où il envahit la Bretagne, celle-ci était déjà vieille de civilisation, et que celui qui voulait approfondir les mystères de la science ne pouvait mieux faire que de s'adresser aux druides et aux bardes, lesquels en conservaient précieusement le dépôt. Les documents laissés par les auteurs latins sur les Celtes prouvent que ces peuples avaient des connaissances que ne possédaient certainement pas leurs voisins plus policés, et que ces connaissances méritaient un meilleur sort qu'un oubli total. Il faut, néanmoins, faire la part du mystère dont les druides s'entouraient et qui a dû beaucoup contribuer à leur renommée de savants.

Malheureusement, c'est à peine s'il reste une pièce intacte de ces lointaines époques, et nous serions dépourvus de tout renseignement, si quelques débris épargnés par le temps n'avaient été sauvés, comme par miracle, de la destruction. La main des hommes a été souvent plus impitoyable que la faux du temps. L'invasion romaine, les déprédations des Saxons, les incursions des Normands, les massacres des prêtres et des moines, la dévastation et l'incendie des abbayes, l'anéantissement des manuscrits, ont amoncelé sur l'art welche des ombres tellement épaisses, qu'il est impossible de remonter jusqu'à ses premiers âges.

[1] *De bello gallico.*

Quelques faits en font foi. Le plus célèbre et le plus important peut-être des monastères du vi^e siècle, celui de *Bangor*, sorte de cité religieuse divisée en sept quartiers dont chacun renfermait une église et des logements pour trois cents moines, avait été d'abord une université remarquable par sa riche bibliothèque, et son existence datait déjà de trois cent cinquante ans, lorsqu'en 530 Congellus en fit un couvent pour deux mille religieux. Mais en 607, Ethelfrid, roi du Northumberland, excité par Augustin, moine ambitieux, remuant et jaloux, vint saccager l'abbaye, et, après l'avoir livrée aux flammes, fit passer douze cents moines au fil de l'épée. Les huit cents qui purent échapper à cette boucherie n'eurent pas un meilleur sort : ils tombèrent entre les mains des pirates, qui les exterminèrent jusqu'au dernier[1].

Pendant l'insurrection d'Owen Glyndwr (1400-1415), une bonne partie de ce qui restait encore de l'ancienne littérature welche et de sa musique a été brûlée, lacérée ou jetée au vent : il est peu de livres qui aient échappé à la fureur aveugle des combattants des deux partis. Je ne dirai rien de la prétendue hécatombe de manuscrits welches brûlés en 1283, dans la tour de Londres, après une exécution, tout aussi incertaine, des nobles gallois faits prisonniers à la bataille de Buelth, sur l'ordre d'Édouard Ier, par un soi-disant *Scolan* ou *Yscolan*, dont les bardes ont voué le nom à l'exécration de la postérité. M. Th. Stephens[2] a clairement démontré que ce Scolan n'a pas existé et que la destruction des livres kymriques n'a été qu'une invention des bardes pour attiser la haine de leurs concitoyens contre le roi d'Angleterre. Pourtant, il est certain qu'une grande quantité de manuscrits ont été détruits, car les poèmes bardiques furent beaucoup plus nombreux que les débris qui nous restent ne permettent de le supposer, et il y eut beaucoup plus de bardes que nous n'en connaissons.

(1) Cf. Aug. Thierry, *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands.*

(2) Cf. Th. Stephens, *The literature of the Cymry.*

Ainsi, on sait qu'en 1157 Gwrgant ab Rhys, le meilleur et le plus savant poète de son époque, fut tué par Ivor ab Meurigh; il ne reste pas une seule de ses poésies. On sait encore que Madoc ab Iddon, roi de Gwent, fut tué, en 1184, par son frère Thomas, dans un moment d'ivresse; or Madoc était très versé dans les sciences et dans les arts; on le considérait comme le meilleur poète et le plus grand esprit du pays de Galles, et pourtant nous n'avons absolument rien de ses chants. Combien d'autres encore pourrait-on citer dont le nom seul a été conservé, mais dont aucun vers ne sera jamais retrouvé! Donc il n'est pas douteux qu'une foule de productions ne soient perdues, car il est impossible de croire que de 1080, année où Meilyr parut pour la première fois, à 1157, date où son célèbre fils, Gwalchmai, composa son ode à Owain Gwynedd, les grandes actions guerrières qui furent accomplies n'aient suscité que le très petit nombre d'œuvres bardiques venues jusqu'à nous. Cependant, malgré ces vicissitudes, malgré cette rareté de matériaux, les documents que nous possédons encore, étudiés avec soin et commentés avec discernement, suffisent pour que l'on puisse reconstruire, au moins dans leurs parties essentielles, la législation et l'histoire artistique de ces temps éloignés.

Les bardes bretons, renchérissant sur ceux de l'Irlande, se sont donné une origine aussi vieille que le monde et ont fait dater leur histoire du berceau du genre humain. Trois de leurs ancêtres, qu'ils appellent les pères des muses, auraient inventé la musique, la poésie, et jeté les premières assises du bardisme. Les Gallois (et de ceux-là il en est encore aujourd'hui) disaient que leur idiome était le premier qui eût été parlé sur la terre, même avant la construction de la tour de Babel. Il n'est pas rare de les entendre soutenir qu'Adam, notre premier père, était Kymry; fait incontestable, puisque le premier enfant qu'Ève mit au monde fut appelé Caïn; or en gallois Caïn signifie : *J'ai un fils.*

Ce serait donc en gallois qu'Ève aurait proféré son exclama-

tion[1]. Comment en douter un instant devant une telle évidence?... La légende a même placé les scènes du déluge dans le pays de Galles, et une tradition populaire en rattache les souvenirs au grand lac Penllyn[2].

On a fait dériver le nom de *barde* de *Bardus*, cinquième roi de Bretagne, qui serait né l'an du monde 2062. Bérose (290 av. J.-C.) prétend qu'il régna sur les Celtes et qu'il inventa leur musique et leur poésie. Mais, selon d'autres chroniques, Bardus n'aurait pas cultivé le premier ces deux arts en Bretagne : un autre roi de ce pays, *Blegwreg*, mort en l'an du monde 2069, aurait reçu le surnom de *Dieu de l'harmonie* pour son habileté extraordinaire en musique vocale et instrumentale. Cependant nous avons vu que les triades attribuent l'institution bardique à *Tydain Tâd Awen* (Tydain, père de l'inspiration), dont la tradition place le tombeau au pied de la colline d'Awen. Quoi que l'on puisse penser de ces récits, qui appartiennent plus à la fable qu'à l'histoire, il est positif que, dès l'origine, les bardes furent comptés au nombre des membres les plus importants de la hiérarchie druidique. Dans l'île d'Anglesey, qui passe pour avoir été leur résidence favorite, on trouve encore des vestiges que l'on croit être les restes de la maison de l'archidruide (*trev dryw*) et de celle du chef barde (*trev beirdd*)[3].

De cette période lointaine, on n'a que des souvenirs assez obscurs, car aucun des auteurs antérieurs à Jules César n'a laissé d'écrits sur la Bretagne; mais on sait qu'entre tous les peuples d'origine celtique a régné une remarquable uniformité de mœurs et d'institutions. Lorsqu'ils marchaient au combat, les Germains avaient coutume de faire chanter des hymnes guerriers appelés *bardits*. De leur côté, les Bretons faisaient entonner par leurs bardes, en tête des armées, les louanges de ceux qui s'étaient signalés par

(1) Cf. Alfred Erny, *Voyage dans le pays de Galles*.
(2) Cf. Edw. Davies, *Celtic Researches*.
(3) Cf. Edw. Jones, *Musical and Poetical Remains*, etc.

leurs exploits. Ils chantaient encore, en s'accompagnant de la harpe, aux mariages des rois et des grands, à leurs obsèques, pendant les jeux publics et dans les solennités nationales. « Chez les Celtes, dit Diodore[1], il y a des compositeurs de mélodies appelés *bardes*, qui chantent, sur des instruments semblables à des lyres, des poésies laudatives ou satiriques. Ces peuples les tiennent en si haute estime, que lorsque deux partis sont en présence et que déjà les épées sont tirées, si les bardes interviennent, la lutte n'a aucune suite. » Ammien Marcellin dit aussi que les bardes célébraient les hauts faits de leurs guerriers dans des poèmes héroïques qu'ils chantaient aux doux sons de la lyre[2].

Les bardes primitifs et leurs successeurs ont certainement tenté de continuer l'œuvre des druides[3]. Il était dans les attributions de ces derniers de perpétuer les coutumes et les traditions nationales, de raconter l'histoire de la nation depuis son origine, d'administrer la justice, de présider à l'exécution des lois, d'encourager la vertu et de punir le vice, d'inculquer les préceptes de la religion et de la morale. Leurs études embrassaient les sujets élevés qui ont appelé l'attention des hommes dès le commencement du monde : la vie future, c'est-à-dire la nature de la Divinité et celle de l'âme humaine; les corps célestes, le globe terrestre et ses diverses productions. Sous une variété de noms et de caractères, ils reconnaissaient un seul Dieu, auteur de toutes choses et maître de l'univers. Ils enseignaient la suprématie de la Providence, l'immortalité de l'âme, la responsabilité morale, ainsi que le dogme des récompenses et des peines après la mort. Comme conséquence de ces principes, ils observaient la justice la plus rigide dans leurs décisions et dans leurs rapports avec l'humanité[4]. Le témoignage des

(1) *De gest. fabul. antiq.*, lib. VI.

(2) *Et bardi quidem fortia virorum illustrium facta heroicis composita versibus cum dulcibus lyræ modulis cantitarunt* (lib. XV, c. IX).

(3) Edw. Davies, *Celtic Researches.*

(4) *Ibid.*

historiens de l'antiquité nous prouve que les druides se montrèrent généralement dignes de leur haute mission, par leur irréprochable équité.

La nation cambrienne se vantait d'être la plus ancienne de toutes celles qui occupaient le pays, et disait qu'elle avait été assaillie par un peuple venu des extrémités orientales de l'Europe, à travers l'*Océan germanique*. Ne pouvant résister à cette invasion, les aborigènes de la Bretagne (*Bryt, Prydain*) se portèrent vers le nord et trouvèrent un asile inexpugnable dans les hautes montagnes qui se prolongent des bords de la Clyde aux confins de l'île, et s'y maintinrent sous le nom de *Gaells* ou *Galls*. Les Saxons appelaient *Wealas*, ou terre des étrangers, le pays où les Bretons vaincus s'étaient réfugiés; de là le nom de *Walei* ou *Galls*[1]. Les historiens leur ont aussi donné le nom de *Kymrys*. M. de Courson[2] a essayé de prouver que ce nom de Kymrys, « dont le patriotisme gallois, dit-il, a fait tant de bruit », ne se trouve dans aucun auteur grec ou latin; que Saint-Gildas n'en dit rien, et que Bède le Vénérable en ignorait l'existence. Ce n'aurait été qu'après le triomphe définitif des Anglo-Saxons, qu'un petit nombre de clans bretons se seraient associés pour défendre le coin de terre où ils s'étaient réfugiés; c'est alors qu'on les aurait appelés Kymrys, c'est-à-dire hommes d'un même pays, de *kym* (avec) et *bro* (pays). Mais le Dr Owen Pughe[3] dit que *Kymro* était le nom générique sous lequel les Gallois se désignaient, eux et tout autre peuple de même race et de même langue; que ce nom est sans doute l'origine des *Cimbri* et des *Cimmerii* des auteurs anciens.

M. Th. Stephens[4] est encore plus explicite. Il dit que ce sont les derniers restes des *Kimmeroi* d'Homère et des *Kymrys* (*Kimbri*) de Germanie, « ce grand peuple, dont les armes frappèrent de ter-

(1) Cf. A. de Courson, *La Bretagne du ve au viie siècle.*
(2) *Ibid.*
(3) Cf. W. Owen, *Welsh Dictionary.*
(4) Cf. Th. Stephens, *The literature of the Cymry.*

IMPRIMERIE NATIONALE.

reur les légions romaines, et dont Tacite a exalté les vertus pour les donner en exemple à ses concitoyens. De la Chersonèse Cimbrique (Jutland) des détachements de ce peuple abordèrent sur les rivages du Northumberland, donnèrent leur nom au comté de *Cumberland* et, suivant peu à peu le bord de la mer jusqu'à leur résidence actuelle, ils s'y établirent, s'intitulèrent encore *Kymrys* et donnèrent un nom semblable à leur pays. » J'ai certainement un grand respect pour l'opinion d'Owen Pughe et de M. Thomas Stephens; mais, malgré leur autorité en cette matière, je ne puis abonder dans leur sens et je pencherais plutôt du côté de M. de Courson, bien que je ne sois pas d'accord avec lui sur l'époque où le nom de *Kymry* a été connu. C'est pourquoi je préfère à toutes ces explications celle d'*Ab Jolo* (Taliesin Williams), qui pense que ce mot peut bien être composé de *kym* (premier) et de *bru* (matrice), ce qui lui donnerait le sens de *mère primitive*[1], expression qui, selon lui, supposerait chez les anciens Bretons une croyance analogue à celle d'une portion des anciens Grecs, lesquels, pour soutenir leurs droits inaliénables à la possession du pays, affirmaient qu'ils descendaient de la race émanée de leur sol natal.

Durant les quatre siècles de leur domination sur le pays breton, les Romains étendirent leur puissance jusqu'au pied des montagnes septentrionales où résidaient les Galls, qu'ils ne purent soumettre, et qui, au contraire, firent plus d'une fois reculer leurs aigles. Le territoire montagneux qu'ils occupaient offrait un asile sûr, mais pauvre, à ceux qui, selon l'expression de Gildas[2], « aimèrent mieux souffrir et vivre indépendants qu'habiter une belle contrée sous la servitude étrangère ». D'autres, plus tard, afin d'échapper au fer des Barbares, traversèrent l'Océan pour aller s'établir en Gaule, et, vers l'an 383, l'émigration, sous la conduite de Maximus, prit un développement tel, que cent mille Bretons le suivirent, dit-on,

[1] Cf. *Jolo manuscripts*.

[2] Cf. Gildas, *De excidio Britanniæ historia*.

en Armorique, où il mit sur le trône Conan Mériadec, son lieutenant. Ce sont ces émigrés qui, dans le cours des âges, sont devenus nos Bretons du Finistère, du Morbihan et des Côtes-du-Nord. Cependant ils ne quittèrent pas avec joie le pays de leurs ancêtres. « Ils s'embarquaient, dit Gildas[1], en poussant des cris de désespoir, et, tandis que le vent enflait leurs voiles, ils faisaient entendre les lamentations du Psalmiste : « Seigneur, tu nous as livrés comme des agneaux à la boucherie, et tu nous as dispersés parmi les nations. » Ces déplacements se continuèrent pendant un siècle et demi, suivant les vicissitudes de la lutte que soutinrent les Bretons contre l'invasion toujours croissante des Saxons[2].

Le souvenir des druides ne s'effaça pas de la mémoire des Bretons, qui leur gardèrent toujours leur estime. Non seulement ils professaient une grande vénération pour ces sages, mais encore ils avouaient tout haut la reconnaissance qu'ils leur devaient pour les notions scientifiques qu'ils en avaient reçues. Taliesin, dont nous parlerons bientôt, dit qu'il a fait partie de l'ordre des druides et se glorifie de suivre plusieurs de leurs doctrines fondamentales. Si nous en croyions le révérend Edw. Davies[3], il résulterait de passages de certains poèmes que le culte du druidisme prévalait encore au XIIe siècle. Mais M. Davies a donné à ces passages une interprétation forcée, car il est bien difficile de croire qu'au moment où l'Église avait la toute-puissance, et alors que les Gallois professaient le christianisme depuis au moins six siècles, il y en ait eu parmi eux qui crussent encore aux doctrines religieuses des druides. Les bardes druidiques laissèrent dans les Galles une suite ininterrompue d'imitateurs, et il faut bien se convaincre que par le terme *barde* les Welches n'ont pas voulu seulement désigner des poètes, mais encore des hommes régulièrement initiés aux mys-

[1] Cf. Gildas, *De excidio Britanniæ historia.*

[2] Cf. A. de Courson, *La Bretagne du Ve au VIIe siècle.*

[3] Cf. Edw. Davies, *Celtic Researches.*

tères et aux institutions des premiers Bretons[1]. Du reste, les bardes comme les druides avaient pour mission d'épurer les mœurs, d'améliorer les coutumes, d'assurer la paix et de célébrer ou d'encourager tout ce qui est bon, juste et vrai[2]. Les disciples des bardes, dans un noviciat de vingt ans, apprenaient un nombre infini de maximes et de poèmes, au moyen desquels ils conservèrent traditionnellement, pendant une longue suite de siècles, les principes de leurs lois civiles et religieuses. Bien que l'usage des lettres leur fût connu, ils n'écrivaient presque jamais leurs inspirations, voulant ainsi donner plus d'élasticité, plus d'activité à leur mémoire en l'exerçant continuellement, et tenir hors de la portée du vulgaire leurs mystérieuses connaissances. Les *Maximes de la sagesse des bardes* disent que la mémoire de l'ouïe est bien plus fidèle aux poètes que la mémoire des lettres. Écrire aurait été pour eux renoncer à ce que l'on apprît par cœur leurs poésies; il leur aurait semblé qu'en fixant leurs chants par l'écriture, ils consentaient à ce qu'ils ne fussent pas répétés de génération en génération. Pour suppléer aux lettres, les druides, et après eux les bardes, s'attachèrent à disposer d'une façon ingénieuse des branches symboliques qu'ils tressaient en cordons, comme les anciens Chinois ou comme les *Quipos* des Péruviens[3]. Ils découpaient aussi de petits morceaux de bois sur lesquels ils gravaient des signes et les appelaient *coelbren* (littéralement *souvenir, lettre, bout de bois*). A propos d'un de ces antiques symboles, Taliesin dit :

> Les aulnes à la fin de la ligne
> Commencent l'arrangement.

Dans une triade (le *Gorwynion*), on lit la phrase suivante :

> Les branches du noisetier et du troène, d'égale longueur,
> Liées ensemble par les feuilles du chêne, etc.

(1) Cf. Owen, *Introduction to Llywarch hen.*
(2) Cf. Edw. Williams, *Lyric Poems.*
(3) Cf. Edw. Davies, *Celtic Researches.*

La triade *Buarth beirdd* (le cercle des bardes) contient le passage suivant, que l'on croit être de Taliesin :

Je suis le dépositaire du chant;
Je suis un homme de lettres;
J'aime les rameaux dont les pointes sont réunies.
Je n'aime pas le barde qui compose
Sans avoir de boisson (hydromel) devant lui.
Celui qui reproche aux autres leur talent
Est un fauteur de querelles qui ne boit point d'hydromel.
Il est temps de se rendre au banquet
Avec les initiés au mystère des cent nœuds,
D'après les coutumes de nos concitoyens et des Celtes.

Les poésies bardiques donnent la clef d'une partie des symboles végétaux. Le pommier était considéré comme l'arbre de la science; le noisetier, comme celui du mépris ou du refus; le bouleau, comme le signe de la victoire, arbre de mai, emblème des forces génératrices; le chêne, comme l'arbre par excellence. Les druides voulaient vivre sous son ombre, et de son feuillage ils tressaient des couronnes dont ils ornaient leurs têtes et leurs autels. Pline dit qu'il ne se faisait pas chez eux de sacrifice sans rameaux de chêne. Du reste, le mot *druide* signifie l'*homme du chêne*. Ainsi l'on trouve en kymro-gallois, *derw;* en kymro-breton, *deru* et *dero;* en gaélique, *dair* ou *dear*, mots qui, tous, veulent dire chêne, et druide est exprimé par *druidh*, *derwydd*, *derwyddon*[1], *drouiz* et *dryw*.

M. Henri Martin[2] fait remarquer avec beaucoup de justesse, que dans les mots *derwydd* et *derwyddon*, qui sont les formes kymriques les plus usitées, on trouverait à côté du nom du chêne celui d'un autre végétal, élément essentiel de la religion druidique, le *gui*, appelé en kymrique *gwydd* et *wydd*, c'est-à-dire la plante par excellence, la plante qui guérit tout et qui donne

[1] *Derwyddon* est le pluriel de *derwydd*.
[2] *La Gaule trois siècles avant Jésus-Christ.*

la fécondité à tout être stérile. Le chêne était donc l'arbre des druides, comme le bouleau devint celui des bardes.

Après que le christianisme eut terrassé l'idolâtrie et chassé devant lui les derniers restes du paganisme, les bardes ne disparurent pas comme leurs frères les druides et les ovates; mais, se considérant comme les continuateurs des doctrines de ceux-ci, ils ne cessèrent de les chanter et de les publier; les populations les écoutaient toujours avec faveur, et la condamnation prononcée par les conciles des Gaules prouve l'obstination du peuple dans sa croyance au druidisme. Un des décrets du concile de Tours (567 P. C.) dit : *Veneratores lapidum, accensores faculorum, et excolentes sacra fontium et arborum admonemus.* La menace est des plus significatives. En effet, cette admonestation «aux adorateurs de pierres, aux allumeurs de torches et aux gardiens sacrés des fontaines et des arbres» nous autorise à croire que la théodicée druidique avait jeté de profondes racines dans l'esprit des Gaulois et que l'Église eut mille peines à l'en extirper.

Quoique ayant perdu leur caractère sacerdotal, les bardes occupèrent encore une position honorable dans les cours des rois et des princes bretons. Le gui, dépouillé de son antique prestige, fut remplacé par l'épée; la poésie et la musique bardiques prirent l'empreinte de l'esprit national du temps, et les bardes, qui d'abord avaient eu pour mission principale de chanter les louanges des dieux dans leurs temples rustiques, de célébrer dans les fêtes publiques les bienfaits et les douceurs de la paix, et qui, d'un mot, arrêtaient deux armées prêtes à en venir aux mains, firent trop souvent retentir les échos de leurs vallons et de leurs montagnes d'appels au combat et à la vengeance. C'est ce qui donne quelquefois de la monotonie à leurs poèmes; mais il faut dire aussi qu'une seule idée régnait alors : la guerre. Or la majeure partie des odes bardiques, s'adressant aux belliqueux princes kymrys, furent composées pour des occasions particulières; les princes et les guerres furent les grands traits de ce temps, et comme un

prince ou une guerre ressemblait, en général, à un autre prince et à une autre guerre, les poètes durent fréquemment se répéter. J'ajouterai cependant que la valeur historique de ces morceaux est grande, car leurs auteurs paraissent avoir généralement eu présente à la pensée leur maxime : « La vérité contre le monde » (*Y gwyr yn erbin y bid*). Si la grandeur de l'idée y fait quelquefois défaut, ils sont remplis d'énoncés exacts des faits, de descriptions de mœurs, et d'allusions aux coutumes du peuple et à ses traditions. C'est surtout à ces points de vue que les morceaux bardiques ont pour nous une importance capitale.

CHAPITRE III.

LES BARDES DU VIe AU Xe SIÈCLE.

Le VIe siècle de notre ère passe pour avoir été l'époque où vécurent les bardes dont les productions encore existantes sont considérées comme les plus anciennes que nous possédions et dont l'authenticité, au moins pour beaucoup, n'est pas contestée. Mais s'il est permis de reconnaître cette haute antiquité à quelques-unes des poésies contenues dans les manuscrits du Xe et du XIIe siècle; si l'on peut raisonnablement soutenir que les poèmes attribués aux bardes du VIe siècle sont les manifestations exactes de leurs inspirations, telles que la tradition les a transmises d'âge en âge et de bouche en bouche à leurs successeurs, il est impossible d'en dire autant de la musique, dont rien absolument n'est resté. C'est ce que je démontrerai quand je m'occuperai de la musique welche.

Vortigern, roi de Bretagne et chef de tout le pays au commencement du Ve siècle, redoutant les menées des ennemis qu'il s'était faits parmi les habitants de l'Ouest, prit le parti, sans consulter les Cambriens, d'introduire dans son pays une population de belliqueux étrangers qui, moyennant des subsides en argent et des concessions de terres, s'engagèrent à combattre sous ses ordres contre les Pictes, les Scots, et même, au besoin, contre les indigènes. Ces guerriers, qui n'étaient autres que les Saxons, ou *Hommes aux longs couteaux,* abordèrent en Bretagne en 450, sous la conduite de deux de leurs chefs, Hingist et Horsa. Tout alla bien pendant les premières années et ils rendirent des services aux Bretons et à leur prince; mais, peu à peu, leurs exigences s'étant accrues avec leur nombre (car ils avaient appelé à eux tout ce que leur pays renfermait d'aventuriers et de gens sans aveu), ils se mirent à ravager les terres des Kymrys, dont ils devinrent bientôt les ennemis les plus acharnés et les plus redoutables. Le passage suivant, tiré

d'un poème attribué à Golyddan, barde du VIIe siècle, peut nous faire juger de la haine qu'inspiraient les Saxons aux habitants des Galles : « Par le fils de Marie, dont la parole est sacrée, maudit soit le jour où nous ne nous sommes point armés pour repousser la domination des Saxons! Maudit soit le jour où nous les avons aimés! Maudits soient les lâches qui entouraient Gworteyren Gwynedd (Vortigern)! Ils auraient pu chasser les Germains de notre pays : pas un n'aurait échappé, pas un n'aurait ravagé nos terres. Mais ils ne surent pas deviner quels hommes abordaient dans nos havres[1]. »

C'est alors qu'apparurent Taliesin, Aneurin, Llywarch Hen, ou le Vieux, et Merddyn (Merlin). Ces bardes illustres ont été les chantres inspirés, les prophètes de la Cambrie. D'autres encore qui furent célèbres, Talhaiarn, Khian, Meugant et Kywryd, vécurent à peu près à la même époque; mais les trois premiers ont été considérés comme les colonnes de l'art bardique; s'ils n'en ont pas été les premiers législateurs, on peut dire qu'ils en furent les premiers propagateurs. Ils appliquaient dans toute leur extension les lois du code des anciens bardes druidiques, qui disaient que « trois éléments constituent la poésie en général : le langage, l'invention et l'art; que trois choses excellentes distinguent la poésie parfaite : la simplicité du langage, la simplicité du sujet et la simplicité de l'invention. » (*Lois de Maelmud.*) Les bardes devaient continuellement et principalement s'attacher à garder ce qu'ils appelaient *le secret*, selon l'injonction énoncée dans les tercets mystiques suivants, que l'on a regardés comme les restes les plus anciens de la langue welche et comme des reliques des âges druidiques[2] :

Les racines du bouleau à la tête verte retireront mon pied du piège. Ne révèle pas le *secret* à un jeune homme.

Les racines du chêne bienfaisant retireront mon pied de la chaîne. Ne révèle pas le *secret* à une jeune fille.

[1] Cf. Aug. Thierry, *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands.*
[2] Cf. Edw. Davies, *Celtic Researches.*

Les racines du chêne feuillu retireront mon pied de la prison. Ne révèle pas le *secret* à ta voix.

Qu'était-ce donc que ce fameux secret, auquel bien des personnes croient encore aujourd'hui dans le pays de Galles?

Ce que c'était? Le voici, selon moi.

Dieu, dit la doctrine bardique, en vocalisant son nom, le formula ainsi : /|\ et, à l'énoncé de ce nom, tous les mondes, tous les êtres surgirent instantanément à la vie, et, dans l'extase de la joie, répétèrent à l'envi ce nom de la divinité /|\. Elle était calme et douce, elle résonnait mélodieusement, cette voix divine qui ne sera plus entendue qu'au moment où Dieu renouvellera la préexistence et l'exemptera de la mortalité qui lui a été léguée par le péché. Ce mot inconnu, dans lequel le *secret* paraît avoir été compris, est donné par Edw. Williams (*Jolo Morganwg*) comme OIW. Dans les anciens symboles, il est écrit OIU, représentant le nom inexprimable de Dieu, et l'on dit même que précédemment on l'écrivait OIO. Il est impossible de douter que les bardes n'aient conçu d'après ces caractères le nom inexprimable qu'ils représentèrent désormais par ce signe /|\, lequel n'a cessé d'être ainsi figuré, même de nos jours. On ne peut non plus mettre en doute que ces trois lettres n'aient été originairement IAO, forme latinisée de IAΩ, qui est la représentation grecque de l'hébreu יהוה (*Jahvéh*, *Jéhovah*) signifiant : *Je suis celui qui suis.* On supposait à ce nom des vertus extraordinaires. La kabbale juive s'en était emparée et disait que c'était un talisman infaillible. On le voyait fréquemment avec celui d'Abraxas sur les amulettes des gnostiques et généralement sous la forme IAω[1] qui, d'après la monstrueuse figure du soleil l'accompagnant et qui, selon eux, représentait le Christ, signifiait : I*ésus*, A*lpha*, O*méga*[2]. Cela est possible : mais il n'en est pas moins certain que le mot *Jahvéh* ou *Jéhovah* a toujours représenté le *nom ineffable* que les Juifs défendaient de prononcer, si ce n'est dans

[1] Cf. Montfaucon, *Diarium italicum*. Paris, 1702, in-4°.

[2] Cf. Walsh, *Essai sur les anciens coins chrétiens.*

les occasions solennelles, et qui était la formule de la prononciation réelle, que connaissaient seuls les ordres les plus élevés du clergé. C'est ce nom qui était enchâssé en escarboucles sur le pectoral du grand prêtre du temple de Jérusalem et qu'on ne pouvait lire, car il éblouissait celui qui osait le regarder. On y substitua toujours le mot *Adonaï*, et lorsqu'on dut le répéter, on se servit de celui d'*Elohim*. C'est de cette manière que l'on évitait de prononcer le nom de *Jahvéh*.

La tradition bardique rapporte[1] qu'Einigan Gawr vit trois rayons de lumière projetant tout savoir et toute science; il prit trois baguettes de sorbier et y grava tout ce qu'il avait vu sur les rayons de lumière; mais les ayant brisées, il en mourut de chagrin. Un an plus tard, *Menyw ab Teirg Waedd* (Menu, le fils des trois exclamations), ainsi nommé parce qu'il passait pour avoir entendu Dieu vocaliser son nom, vit sortir de la tombe d'Einigan trois baguettes sur lesquelles étaient inscrits tout savoir et toute science. Il les prit, connut ce qu'elles contenaient et l'enseigna, excepté le nom de Dieu, qui fut et est encore gardé secret parmi les bardes. Les rayons de lumière et les trois baguettes qui les représentent constituent le symbole bardique /|\. Il est à remarquer que ces trois lignes renferment les éléments de l'alphabet bardique, dont chaque caractère est formé de un ou de plusieurs de ces rayons (lignes)[2].

Dans le *secret* fut encore très probablement compris celui des premières lettres de l'alphabet bardique. On prétend que longtemps avant qu'ils vinssent en Bretagne, les Kymrys possédaient dix caractères significatifs de la langue et de la prononciation, que les savants seuls connaissaient et s'engageaient par serment à tenir secrets. Ils perfectionnèrent ensuite le *cœlbren*, pour qu'il fût lu et compris, et introduisirent seize nouveaux caractères. Au temps de Maelmud Dynwall (600 ans avant J.-C.), ces seize caractères furent établis pour conserver la langue et tous les souvenirs

[1] Cf. Edw. Williams, *Jolo manuscripts*.
[2] Cf. *Jolo manuscripts*. Note d'*Ab Jolo*.

de la race et du pays. Quant aux dix caractères primitifs, on les tint secrets par vœu et par serment, et personne, excepté ceux qui avaient prononcé le vœu, ne les connaissait. Le *cælbren* ou alphabet de bois démontre que les bardes, qui se proclamaient eux-mêmes les disciples des druides, résumaient leurs connaissances dans un art systématique, en concentrant certaines idées sur les choses et leurs diverses relations, et en les communiquant au moyen de feuilles, de branches d'arbres ou de planchettes particulières. J'en ai déjà parlé.

Au sujet du mot *bedu* (bouleau), Owen Pughe dit[1] : « Le bouleau était un emblème par lequel on s'engageait à faire un acte de condescendance ou d'affection. Si une jeune fille acceptait les avances d'un amoureux, elle lui donnait une branche de bouleau façonnée en couronne. Si, au contraire, elle les repoussait, elle lui donnait une branche de noisetier. » A propos du mot *coll*, il dit encore (*loco cit.*) : « C'est une très vieille coutume que d'offrir à un amoureux dédaigné une branche de noisetier. » C'était probablement une allusion à la double signification de *coll*, qui veut dire *noisette* et *perte*. Les bardes mirent en pratique tous ces préceptes, qu'ils communiquèrent à leurs élèves.

Taliesin, le premier de tous par son talent d'improvisateur, a laissé plus de traces dans la légende que dans l'histoire. Autant sa biographie est pauvre de détails positifs, autant la tradition est riche en faits merveilleux. Nous tâcherons cependant d'en tirer quelques renseignements sérieux.

On raconte qu'Urien Reghed, roi de Cumberland, avait un fils, simple d'esprit, nommé *Elphin*, dont le seul plaisir était la pêche. Un jour qu'il n'avait rien pris, il rentrait tristement chez lui, accompagné de son éclusier, lorsqu'il vit flottant au milieu des eaux une de ses nasses dans laquelle un bel enfant était endormi. Il se le fit apporter, et l'éclusier en le voyant s'écria : *O tal iesin*, ce qui en breton signifie : *Quel front rayonnant!* « Ta-

[1] Cf. Owen, *Welsh Dictionary*.

liesin! soit, dit Elphin; ce sera son nom. » Sur son ordre, l'enfant fut élevé avec soin et reçut une solide instruction. Devenu homme, il vécut à la cour d'Urien, auquel il fut très dévoué, ainsi qu'à son fils Owen, dont il a chanté les exploits. Les *Jolo manuscripts* donnent la version suivante. Taliesin, chef des bardes, fils de saint Hennwg de Caerléon-sur-Osk, fut invité à se rendre à la cour d'Urien Reghed, à Aberlbychwr. Un jour qu'en compagnie d'Elphin, fils d'Urien, il était allé pêcher en mer dans un canot de cuir, un pirate irlandais le captura et l'emmena en Irlande. Mais, pendant que les pirates, après une orgie, étaient plongés dans le sommeil, Taliesin mit son canot à la mer et s'y jeta, tenant en main un aviron qu'il avait pris sur le navire et qui lui servit à diriger son canot. Il rama jusqu'à ce qu'il approchât de terre; mais les vagues déferlant et se brisant en écume lui arrachèrent son aviron, et il n'eut d'autre alternative que de se laisser aller au gré des flots. Son embarcation ne tarda pas à toucher sur l'écluse de Gwyddno, seigneur de Ceredigion, en Aberdywi. Il fut recueilli par les pêcheurs de Gwyddno, qui l'interrogèrent, et quand ils surent qu'il était barde et au service d'Elphin, fils d'Urien Reghed, ils le conduisirent à leur maître. « Moi aussi, lui dit Gwyddno, j'ai un fils nommé Elphin; sers-lui de professeur et de barde, et je te donnerai des terres en libre mouvance. » Taliesin accepta, et pendant plusieurs années il passa son temps entre la cour d'Urien et celle de Gwyddno. Quand le territoire de ce dernier eut été envahi par la mer, l'empereur Arthur l'invita à venir à sa cour de Caerléon-sur-Osk, où il se rendit célèbre par son génie poétique et par ses sciences utiles. Après la mort d'Arthur, il se retira dans le domaine que lui avait donné Gwyddno, et prit sous sa protection Elphin, fils de ce prince.

Selon Geoffroy de Monmouth[1], Taliesin, chef des bardes et des prophètes, après la mort de son ami et maître, l'héroïque Owen,

[1] *Historia Britonum.*

aurait passé en Armorique auprès de son compatriote Gildas, fondateur du monastère de Rhys.

Taliesin a enrichi la prosodie bretonne de cinq nouveaux mètres, et, dans ses poèmes, il nous a transmis des détails qui jettent une grande clarté sur l'histoire, les connaissances et les mœurs des anciens Bretons. Dans plusieurs passages empreints de mysticisme, il se donne comme prophète et tient essentiellement à nous convaincre que l'avenir n'a point de secrets pour lui; il veut même qu'on le prenne pour un être surnaturel. Ainsi, dans son poème de *Cad Goddeu*, il dit : « Quand ma création fut accomplie, je ne pris point naissance d'un père et d'une mère... J'ai été formé par la terre, par les fleurs de l'ortie, par l'eau du *neuvième* flot[1]. Par le sage des sages je fus marqué dans le monde primitif alors que je reçus l'existence. J'ai joué dans la nuit, j'ai dormi dans l'aurore. J'étais dans la barque avec Dylan, embrassé entre ses genoux royaux, lorsque les eaux, semblables à des lances ennemies, tombèrent du ciel dans l'abîme. J'ai été serpent tacheté sur la montagne; j'ai été vipère dans le lac; j'ai été étoile chez les chefs supérieurs; j'ai été dispensateur du liquide, revêtu des habits sacrés, tenant la coupe... Il s'est écoulé bien du temps depuis que j'ai été pasteur; j'ai longtemps erré sur la terre avant de devenir habile dans la science; j'ai marché, j'ai circulé, j'ai dormi dans cent îles; je me suis agité dans cent cercles[2]. »

Dans un autre poème, *Angur Eyvyndawd,* il revient sur le même sujet. « Une seconde fois, dit-il, j'ai été formé; j'ai été bleu saumon, j'ai été chien, j'ai été daim sauvage sur la montagne. J'ai été le tronc d'un arbre, la hampe d'une bêche, le manche d'une cognée, et pendant un an et demi la cheville d'une tenaille. J'ai été coq tacheté de blanc sur la poule, étalon sur la cavale, cerf de couleur fauve sur la biche; j'ai été grain de sable germant sur la colline. J'ai été reçu par une poule aux griffes rouges, à la crête dentelée,

[1] Voyez ce que je dis du nombre *neuf,* chap. I, page 3.

[2] Cf. Jean Reynaud, *L'esprit de la Gaule.*

je suis resté neuf mois enfant dans son sein[1]; j'ai été *Aedd*, retournant à mon premier état. J'ai été une offrande devant mon souverain; je suis mort, je suis ressuscité. Distingué par ma branche de lierre, j'ai compté parmi les chefs, et par ma bonté je suis devenu pauvre. Une seconde fois j'ai été instruit par la maîtresse aux griffes rouges; du don qu'elle m'a fait, mes louanges peuvent à peine reconnaître le prix : je suis maintenant Taliesin[2]. »

Pour M. Henri Martin[3], Taliesin, incarnation de Gwyon, est la personnification de la science humaine; c'est le druidisme fait homme.

M. Jules Leflocq a contesté l'authenticité des poésies de Taliesin et de ses contemporains[4]. Son principal argument repose sur ce que ces bardes n'étaient pas chrétiens et que leurs poèmes, qui n'ont pas été recueillis avant le XIIe siècle, portent une empreinte éminemment chrétienne. D'abord, rien ne prouve que les bardes du VIe siècle n'étaient pas chrétiens; mais, en admettant la justesse de l'objection, de ce que les bardes venus plus tard ont interpolé des passages de leur invention où domine l'élément chrétien, s'ensuit-il que le fond des poèmes ne soit pas de Taliesin et de ses émules? Si l'on s'en rapporte aux vieilles chroniques, Taliesin fut chrétien, puisqu'elles disent qu'il alla chercher un asile en Armorique, auprès de Gildas, au monastère de Rhys. Au surplus, les passages que je viens de citer prouvent surabondamment que ce barde croyait à la métempsycose et aux transmigrations des âmes. De qui aurait-il reçu ces doctrines, sinon des

[1] Allusion à sa prétendue mère, la fée *Coridwen* (la fée blanche), qui prit, dit-on, la forme d'une poule noire à la crête élevée, pour avaler *Gwyon* (le voyant), qui s'était changé en grain de blé. Elle en devint grosse et, au bout de neuf mois, accoucha de Taliesin. Gwyon est le chef des nains, hôtes nocturnes des dolmens druidiques, comme Coridwen est la reine des fées. *Chor, Chorriz,* d'où les Bretons d'Armorique ont fait *Corrigan.*

[2] Edw. Davies, *Celtic Researches.*

[3] Cf. *La Gaule trois siècles avant Jésus-Christ.*

[4] Cf. *Études de mythologie celtique.*

druides ou de leurs successeurs immédiats? Il est certain qu'au temps de César les druides florissaient encore en Bretagne, dominant un ordre inférieur, celui des bardes, que Strabon appelle *des poètes*. Il est incontestable aussi que l'ordre bardique, après la domination romaine, se maintint en Bretagne à côté de l'Église. Sharon Turner[1] en fait remonter l'institution au VIe siècle, mais elle doit avoir été antérieure, et ceci confirme l'opinion que les grands poètes de cette époque, Taliesin et les autres, furent les continuateurs des druides. Une preuve encore qui milite en faveur de l'ancienneté de ces poèmes, c'est la difficulté de les traduire, à cause des vieux mots dont ils sont remplis et qui, depuis des siècles, sont tombés en désuétude. Il me paraît donc rationnel de conclure que ces poèmes, malgré la couleur chrétienne que l'on y découvre, ont eu leur source dans le paganisme celtique, dont les conciles du VIIe siècle réprouvèrent les pratiques et combattirent l'influence, ainsi que je l'ai déjà dit. Je sais bien que Th. Stephens nie l'authenticité d'une partie des poèmes de Taliesin; que, pour lui, douze seulement sont authentiques, huit douteux, et qu'il attribue les vingt-cinq autres à des auteurs du XIIe et du XIIIe siècle et à un poète qu'il appelle le pseudo-Taliesin. Je me permettrai néanmoins de faire observer que le *Gododin* d'Aneurin, dont il admet l'authenticité, n'a été mis par écrit qu'au XIe siècle, et que les douze poèmes de Taliesin qu'il reconnaît également pour authentiques n'ont pas été écrits plus tôt. Je ne vois donc pas pourquoi les autres ne jouiraient pas du même privilège; car, malgré les expressions plus modernes, malgré les formes de langage plus raffinées des derniers, il se peut parfaitement que le fond soit de Taliesin et soit parvenu traditionnellement aux écrivains du XIIe et du XIIIe siècle.

Le lieu de sépulture de Taliesin n'est pas connu et l'on ignore si ce barde termina ses jours au monastère de Rhys ou s'il revint mourir dans sa patrie. Cependant, sur la route de Machylneth,

[1] Cf. *Vindication of the genuineness*, etc.

près d'un hameau qui porte le nom de *Tre-Taliesin*, on aperçoit sur un tertre un petit monument sous lequel on prétend qu'il repose[1]. Ce tombeau (*cistven*), fait de pierres et de terre, est long de 8 pieds anglais, large de 2 et haut de 3 au-dessus du sol; il est entouré de deux cercles de pierres, dont l'un a 80 et l'autre 90 pieds de tour. Une tradition populaire veut que quiconque passe une nuit sur cette tombe se réveille poète ou fou. Les Welches ont un peu abusé de cette légende, car ils disent la même chose de ceux qui passeraient la nuit au sommet du Snowdon ou sur le Cadair-Idrys, l'Olympe et le Parnasse des Galles.

Aneurin, surnommé *Gwawdrydd Awenydd* ou l'inspiré, le poète à la muse coulante, conduit par l'*Awen*[2], vit le jour à Dumbarton, frontière d'Écosse, et fut le frère de saint Gildas. Celui-ci avait porté les armes avant d'embrasser l'état monastique, et ses compagnons de guerre ne lui pardonnèrent jamais de les avoir quittés. Gildas a écrit sur les malheurs de la Bretagne une épître en langue latine qui lui a valu le surnom de *Jérémie breton*[3].

Aneurin, quoique prince de l'un des cantons voisins de la Clyde, vécut à la cour de Mynyddagg (Ménézok), roi des Galles du Nord. Il est surtout connu par son *Gododin*, poème qu'il composa en commémoration de la bataille de Caltraeth, dans laquelle périt son protecteur, et avec lui trois cent soixante-trois guerriers (*milwyr*), tous porteurs de *torques* d'or[4]. Il attribue ce désastre à l'effrayante absorption d'hydromel que firent pendant une de leurs fêtes les

[1] Cf. A. Erny, *Voyage dans le pays de Galles*.

[2] L'*Awen* était l'inspiration bardique. Celui qui ne possédait pas l'*Awen* ne pouvait être barde dans la véritable acception du mot. Les triades (mystères des bardes) disent qu'il y a deux sortes d'*Awen* : l'un est l'*Awen* du Christ, de joyeuse parole, de tendance droite, d'élan chaleureux; l'autre, qui ne chante pas sagement et qui fait de fausses et d'impures prédictions. C'est celui qu'ont reçu les hommes de *Hu Gadarn* (Hu le Puissant). Trois conditions sont nécessaires pour avoir l'*Awen* : un œil qui sache voir la nature, un cœur capable de la sentir et un esprit qui ose la suivre.

[3] Cf. *De excidio Britanniæ historia*.

[4] Cf. Pennant, *A tour in Wales*, où l'on trouve tous les détails relatifs à ce genre d'ornement.

IMPRIMERIE NATIONALE.

défenseurs de Caltraeth. Attaqués au milieu de leur ivresse par les ennemis qui les épiaient, ils furent hors d'état de résister à leurs assauts furieux et périrent tous, à l'exception de deux ou trois guerriers, parmi lesquels se trouvait Aneurin. Aussi, dans son poème, le barde ne manque-t-il pas de flétrir cette funeste passion de ses compatriotes pour l'hydromel. Golyddan, autre barde que j'ai déjà cité, la leur reproche en termes amers. « Songez, dit-il[1], songez à l'ivresse du grand banquet de l'hydromel! Songez à la mort violente de tant d'hommes valeureux! »

Le *Gododin*, qui doit son nom au comté où régnait Aneurin, est, sans contredit, une des plus belles, sinon la plus belle, des productions du VIe siècle. Écrit dans un des dialectes du Nord, que l'on croit être le picte, il est, dans bien des passages, très difficile à comprendre. M. de la Villemarqué[2] en a donné une bonne traduction. Ce fut pendant sa captivité qu'Aneurin composa son *Gododin*. Fait prisonnier à la bataille de Caltraeth, il fut jeté dans les fers par Ida, roi des Logriens, et délivré par un des fils du barde Lywarch Hen, ainsi qu'il le mentionne dans un des chants de son poème. Il mourut assassiné par un nommé Édin, qui lui fendit la tête d'un coup de hache. Les annales bretonnes ne trouvent pas d'expressions assez fortes pour maudire et vouer à l'exécration de la postérité cette hache et celui qui la portait.

On a prétendu aussi qu'Aneurin était l'auteur du poème des *Mois* (*Englynion y Misoed*) et *Jolo morganwg*[3] n'était pas éloigné de partager cette opinion, car, selon lui, ces poésies remonteraient à une très haute antiquité; mais un critique gallois[4] a prouvé péremptoirement que ces strophes ne peuvent être d'Aneurin, parce qu'elles ne se trouvent dans aucune des plus anciennes collections de ses œuvres, et qu'elles contiennent des mots ainsi que des tour-

[1] *Myvyrian Archaïology of Wales*, t. I.
[2] *Poésies des bardes bretons du VIe siècle.*
[3] *Jolo manuscripts.*
[4] Cf. Th. Stevens, *The literature of the Cymry.*

nures de phrases connus seulement fort longtemps après lui. Les éditeurs de la *Myvyrian Archaïology* disent, il est vrai, qu'Aneurin fut le premier qui chanta les *Mois*. Ces poésies, ayant été extrêmement goûtées, devinrent si populaires, que chacun les répéta sans songer à les écrire; mais, plus tard, on craignit de les voir se perdre, et le barde Guttyn Owain (1450) dut même refaire les quatre dernières strophes, que l'on ne connaissait plus ni dans Gwyned, ni dans Powys (Galles du Nord et Galles du Sud). Quelque temps après, cependant, elles furent retrouvées dans Powys; de façon « que toutes sont ici extraites du livre vert ». On ignore sur quelles autorités se sont fondés les éditeurs de la *Myvyrian Archaïology* pour être si affirmatifs; mais la langue dans laquelle ces strophes sont écrites et les allusions à des faits historiques qui se sont passés longtemps après Aneurin attestent que ce poème n'est pas de lui.

Aneurin et Taliesin ont tous deux été honorés du titre de *Roi des bardes*. Aneurin est peut-être celui qui y a le plus de droits, car, sous le rapport de l'inspiration, de la grandeur et de la noblesse des idées, pas une œuvre de Taliesin ne peut être mise en parallèle avec le *Gododin*, encore que plusieurs de ses pièces légères l'emportent en poésie sur ce morceau. La vie de Taliesin fut plus exclusivement vouée à la profession de barde, et rien ne fait conjecturer qu'il ait manié l'épée. Ses poèmes dénotent une plus grande habileté de composition, des idées plus recherchées, des images plus hardies, une passion plus intense que celles qu'on trouve dans les productions de ce siècle. Le mérite poétique est plus grand chez Taliesin, mais le *Gododin* l'emporte en énergie et en valeur historique.

Llywarch Hen ou le Vieux, prince cambrien, a été l'un des plus illustres parmi les bardes bretons. Il passa une partie de sa jeunesse à la cour du roi Arthur, qui lui conféra le titre honorifique d'*hôte libre*. Quand la puissance bretonne eut été ébranlée par la mort funeste d'Arthur, Llywarch, appelé par son cousin

Urien, roi de Cumberland, pour le soutenir dans sa lutte contre les Saxons, s'empressa d'accourir auprès de lui; mais ayant reçu la nouvelle que les Logriens avaient envahi sa principauté, il dut repartir pour défendre la ville d'Arghœd. Ne pouvant résister aux forces supérieures de ses ennemis, ayant perdu plusieurs batailles dans lesquelles périrent presque tous ses fils (il en avait vingt-quatre), redoutables guerriers portant la torque d'or, Llywarch, avec les quelques enfants qui lui restaient, s'enfuit auprès de Cynddylan, roi de Powys (Montgommery), qu'il ne cessa d'exciter contre les Saxons. Ce prince se mit en campagne; mais, après une lutte inégale, il fut tué, en 577, près de Derham (Glocestershire), dans une bataille où succombèrent avec lui les derniers fils de Llywarch Hen. Accablé de douleur, seul au monde, infirme, brisé par l'âge et les blessures, le vieux barde, dont la mort n'avait pas voulu, se retira de la société des hommes et alla cacher son infortune dans une misérable hutte, non loin d'Aberciog (Galles du Nord), et là il chanta ses malheurs dans des strophes où il donne libre cours à l'amertume dont son âme est remplie. Llywarch Hen mourut vers 634, âgé, dit-on, de 150 ans, et fut enterré dans l'église de Llanvor (Merionethshire), où, sous le vitrail occidental, on voyait encore, au siècle dernier, une pierre tumulaire sur laquelle était gravé son nom.

Les poèmes de Llywarch Hen sont presque inintelligibles en certains endroits, non parce qu'ils manquent de simplicité (c'est au contraire leur beauté particulière), mais parce que la langue dont il s'est servi est un composé de plusieurs dialectes et que l'on n'a point d'éclaircissement sur les faits qu'il a chantés. Par une inexplicable bizarrerie, quelques formes rythmiques de ces poésies, à peine comprises des Welches modernes, se retrouvent dans les plus anciens poèmes de l'Armorique et sont mieux interprétées par les Bretons français que par les Gallois[1]. Les compositions de

[1] Cf. H. de la Villemarqué, *Les bardes bretons du VIe siècle.*

Llywarch se font remarquer par leur naturel; elles ne reflètent ni la science ni l'invention de Taliesin, mais elles sont conçues d'une manière si simple, si pathétique et si franche, qu'on ne peut le soupçonner d'avoir voulu dénaturer l'histoire. On n'y trouve ni fictions ni ornements; c'est le récit touchant et fidèle des évènements auxquels il a pris part. Une collection de tercets sur des sujets moraux a été assignée à Llywarch Hen par le compilateur du *Gorchestion*[1]; mais ils ne lui appartiennent pas plus que le poème des *Mois* n'appartient à Aneurin.

Taliesin, Aneurin et Llywarch Hen ont été contemporains et se sont connus. Dans son poème sur la mort d'Urien (*Anrheg Urien*), Taliesin dit: « Je connais la renommée et le génie d'Aneurin l'inspiré, et je suis Taliesin, demeurant près du lac Geirionydd. » De son côté, Aneurin dit, au chapitre XXXVII du *Gododin*: « Je suis Aneurin, et je sais ce que sait Taliesin, qui est en union d'esprit avec moi. » Quant à Llywarch Hen, quoiqu'il se taise sur ses illustres confrères, nous savons qu'un de ses fils délivra Aneurin de prison.

Bien des auteurs se sont occupés de *Merddyn* ou *Merlin*, et ont dit que deux bardes ont porté ce nom: l'un surnommé *Emrys* ou Ambroise, et l'autre *Morvryn* ou le Sauvage. Il m'est impossible d'être de cet avis, car je suis convaincu que ces deux noms, ou plutôt ces deux épithètes, appartiennent à un seul et même individu, attendu que les deux histoires se confondent et que les faits et gestes de ces deux hommes sont attribués tantôt à l'un, tantôt à l'autre, sans que l'on sache positivement lequel est en cause. Il me paraît plus logique de croire qu'il n'y a eu qu'un Merlin; du reste, la tradition n'en connaît qu'un et n'en cite qu'un: le prophète ou l'enchanteur, comme l'on voudra.

Les triades disent que le nom primitif donné à l'île de Bretagne, avant qu'elle fût habitée, était *Clas-Merddyn* (le jardin de Merlin). Le curé d'Olverton[2] croit que ce nom de Merddyn était

[1] Cf. Rice Jones, *Gorchestion beirdd Cymry*.

[2] Edward Davies, curé d'Olverton, auteur des *Celtic Researches*.

un terme mythologique et la désignation d'un astre quelconque. Selon lui, le nom de *Gwenddydd*, sa sœur jumelle, signifie « étoile du matin ». Il dit encore que si le mot Merddyn a pour racine *mer din*, il doit se traduire par « habitant de la mer »; si, au contraire, sa racine est *mer dain*, sa signification est « l'aimable être de la mer ». Dans l'un et l'autre cas, il veut dire « étoile du soir » ou *hespérus*, étoile de l'ouest [1].

Gildas et Nennius racontent que Merddyn ou Merlin reçut le jour entre 470 et 480, à Caermarthen ou à Basalig, sur la côte méridionale de la Cambrie, d'une nonne galloise, probablement une druidesse, fille d'un roi de Déméthie, et d'un consul romain. Cette prêtresse, qui avait violé ses vœux de chasteté et qui, pour ce crime, aurait due être précipitée du haut d'une montagne, ne trouva rien de mieux, pour sauver sa vie, son honneur, et en même temps son amant, que d'attribuer la paternité de son fils à un être surnaturel doué d'une puissance supérieure, à un sylphe [2]. Voilà pourquoi, sans doute, la légende le dit fils d'une vestale et d'un démon, et en fait le plus grand enchanteur, le plus puissant devin de son temps. Les poèmes bardiques le supposent si universellement connu, qu'ils le désignent, sans autre commentaire, par « le fils de la vestale » (*an ab llean*), « le sublime conducteur de l'armée d'Emrys » (c'est-à-dire d'Ambroise Aurélien, roi de Bretagne), « le devin par excellence [3] ». Il en est qui prétendent que Vortigern l'aurait fait roi des Galles de l'Ouest. Cette assertion ne s'accorde pas avec la tradition la plus généralement répandue, qui dit que Vortigern, se voyant sur le point d'être chassé par les Saxons, appela en conseil les sages de ses États. Ceux-ci, après une longue délibération, décidèrent qu'il devait faire construire une forteresse qui le protégerait contre les attaques de ses ennemis.

[1] Cf. *Celtic Researches*.

[2] Les sylphes (*sulfes*) étaient des esprits qui, dans la théogonie welche, habitaient entre la terre et la lune.

[3] H. de la Villemarqué, *Myrddhyn*.

On en commença aussitôt les fondations; mais les ouvriers reconnurent avec terreur que, toutes les nuits, leurs travaux étaient bouleversés par les esprits du Snowdon. Réunis de nouveau, les sages déclarèrent que, pour apaiser les esprits, il fallait égorger un enfant sans père, dont on répandrait le sang sur les pierres. Des émissaires furent dépêchés de toutes parts pour en découvrir un. En passant dans un village, l'un des envoyés entendit un enfant dire à un autre qui l'avait frappé : « Bâtard! fils sans père, tu me le payeras! » Sur-le-champ, le serviteur de Vortigern fit venir cet enfant et sa mère et les conduisit tous deux au roi. Interrogée, cette femme avoua que son fils devait le jour à un esprit. C'était Merlin. Sa mort fut immédiatement résolue; mais il ne tarda pas à étonner les sages par la force de son esprit et la profondeur de ses discours. Il dit à Vortigern de le suivre jusqu'au haut de la montagne, et là, lui montrant deux dragons, l'un blanc et l'autre rouge, qui se battaient avec fureur, il s'écria : « Tant qu'ils lutteront tu ne pourras construire ta forteresse, car les esprits leur obéissent. Le dragon rouge est le tien; le blanc est celui des Saxons. Ceux-ci, d'abord vainqueurs, seront rejetés dans la mer par la nation. Quant à toi, tu ne pourras bâtir ici. Va-t'en; fuis dans d'autres lieux. Moi, je ne quitterai pas cette terre qui m'a été donnée par ma destinée. » L'endroit où eut lieu cette scène s'appelle encore *Dinas-Emrys* ou le fort d'Ambroise (Merlin). C'est Geoffroy de Monmouth (*Gruffydd ab Arthur*), lequel vécut deux siècles après Nennius (XIIe siècle), qui a recueilli toutes les traditions bretonnes relatives à Merlin et à ses prophéties, sur l'ordre d'Alexandre, évêque de Lincoln, pour l'instruction de ceux qui ne connaissaient pas le breton. « Comme la rumeur publique s'occupait beaucoup de Merlin, dit Geoffroy[1], tous mes concitoyens me pressaient de publier ses prophéties, mais plus qu'aucun, Alexandre, évêque de Lincoln, ce prélat si rempli de piété et de sagesse, si vénéré du clergé et des laïques, qui commande à plus

[1] *Historia Britonum.*

de nobles et de chevaliers que pas un autre prince de l'Église[1]. J'ai tenu à lui obéir et j'ai traduit les œuvres de Merlin, que je lui ai dédiées (1150). »

Les historiens, je l'ai déjà dit, ont toujours confondu les deux Merlin, qui, plus que probablement, ne faisaient qu'un seul individu. Celui dont on croit posséder les poèmes[2] se déclare devin et prophète : il annonce le retour d'Arthur et de Cadwaladr et la grandeur future des Bretons; il se dit l'élève de Taliesin et a laissé un dialogue entre son maître et lui. Il nous apprend aussi que, combattant sous la bannière d'Arthur, il assista et prit part, en 542, à la bataille de Camlan, où le héros fut blessé mortellement. Au combat d'Arderiz, il eut le malheur de tuer par accident son neveu, le fils de sa sœur *Gwenddydd*, et en perdit la raison. Fuyant tout commerce avec les hommes, il se retira, en 577, accompagné seulement d'un petit porc, dans la forêt de *Celyddon*[3], où la légende prétend qu'il composa les célèbres poèmes *Afallenau* (les pommiers), *Hoianau* (les écouteurs ou chant des pourceaux),

[1] Geoffroy de Monmouth fut, dit-on, élevé au monastère des bénédictins, près de Monmouth (Galles du Sud), où l'on montre encore une petite chambre qui lui aurait servi de cabinet de travail. On le désigne sous le nom de Monmouth parce qu'il avait été archidiacre de l'église de cette localité. Ce fut un homme des plus distingués et d'un grand talent littéraire, qui a écrit l'histoire des Bretons, dans laquelle, selon le Dr Giles, tous les auteurs nationaux ont puisé les matériaux de leurs meilleurs romans. Voici ce que dit de lui son continuateur, le vieil historien Caradoc, moine de Llangarvan : « En 1152, Galfray ab Arthur, chapelain domestique de William ab Robert, comte de Gloucester, fut fait évêque de Llandaff; mais avant d'avoir été sacré, il mourut et fut enterré dans l'église de Llandaff. On n'aurait pu trouver son égal en science, savoir et belles qualités. Il était le beau-fils d'Uchtryd, archevêque de Llandaff, et son neveu, étant fils de son frère. En raison de ses talents, il fut fait archidiacre de l'église de Teilo, à Llandaff, et devint le professeur de beaucoup d'hommes nobles et distingués. »

[2] *Myvyrian Archaïology*, t. I.

[3] Cette forêt de *Celyddon*, qui n'a existé que dans l'imagination des bardes, a fait le désespoir des commentateurs. Il en est qui ont voulu y voir la forêt de Colidon ou de Celidon, près de Lincoln; mais jamais Merlin ne se fixa de ce côté. *Celyddon* est un adjectif de forme et de racine celtique dont on a fait un nom propre. *Bro-Celyddon* signifie « le bois ténébreux », et c'est de là que dérive le nom de *Broceliande* que porte la grande et *ténébreuse* forêt de Paimpont, non loin de Rennes.

Gordoddau (les fureteurs) et les *Kyvœsi*. Mais, malheureusement pour la légende, il est aujourd'hui prouvé que ces poèmes ne peuvent être de Merlin, et qu'ils ne sont pas antérieurs au XIIIe siècle. Les allusions à des personnages historiques sous forme de prophéties ne proviennent pas de lui, et leur composition, si claire, si intelligible et si élégante, comparée aux poèmes originaux d'Aneurin, de Taliesin et de Llywarch Hen, a un air qui n'est aucunement ancien. Dans les poèmes de Gwalchmai même (1150), il y a une certaine rudesse dans les mots et dans les expressions qui dénote une langue encore imparfaite et dont on sent que la formation n'est pas achevée. Dans les morceaux historiques de Taliesin, d'Aneurin et de Llywarch Hen, la conjonction manque tout à fait, et il n'existe rien dans la langue welche de plus doux, de plus coulant, ni de plus complet que les *Afallenau*. Certaines strophes de ce poème sont une évidente allusion à l'ambassade envoyée par Owain Gwynedd, prince de Galles, en 1170, à Louis VII, roi de France, pour lui proposer une alliance offensive contre l'Angleterre[1].

Il est extrêmement probable que ces poèmes n'ont été écrits que pour donner plus de poids aux prophéties de Merlin énoncées dans l'histoire de Geoffroy de Monmouth, car la prédiction de la venue de Cadwaladr, d'Arthur et de Cynan a trouvé place dans les *Afallenau*, les *Hoianau*, etc. Avant l'apparition de l'*Historia Britonum*, la portion intelligente du peuple welche ne pensait aucunement à faire revenir Cadwaladr du sombre royaume; le vulgaire seul l'attendait, et cette attente ne devint générale dans la principauté qu'après la publication du livre de Geoffroy. Ce livre, qui flattait les ambitieuses espérances des Kymrys, eut une influence énorme sur l'esprit public. Ayant donné une forme classique aux prétentions populaires du pays, il imprégna la littérature bardique originale elle-même de visions de grandeur recouvrée. M. Th. Stephens[2]

[1] Voyez Aug. Thierry, *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands.*

[2] *The literature of the Cymry.*

se demande quel pouvait être l'objet de ces poésies. « C'était sans doute, répond-il, une allocution à l'arbre de liberté (le pommier), à laquelle furent ajoutés assez de détails biographiques pour la faire paraître un roman de Merddyn et obtenir la sanction de son nom pour les prédictions de paix universelle et de bonheur, avec le triomphe prochain des armes welches et la restauration de la suprématie bretonne. » On croira facilement que les chroniqueurs anglais disaient vrai lorsqu'ils affirmaient que les prophéties de Merlin faisaient une impression profonde sur l'esprit public et mettaient le feu dans l'âme des Kymrys, quand on saura qu'aujourd'hui encore, dans les Galles, certaines gens du peuple en attendent impatiemment l'entier accomplissement.

Le révérend Edw. Davies a prétendu que le porc est tout bonnement un symbole du druidisme; mais M. Stephens ne partage pas cette opinion et dit que le porc représente allégoriquement les Kymrys qui habitaient la principauté de Galles. Du reste, on a attribué à Merlin des compagnons différents. Dans les Galles, on lui associe sa mère la vestale, ou sa sœur jumelle Gwenwydd, ou un loup gris, ou un petit porc. En Armorique, c'est « sa pauvre grand'mère », ou « son pauvre petit enfant », ou sa fille, ou sa harpe, ou son chien noir[1].

La légende veut encore que Merlin ait été enlevé du monde par la fée Viviane (*Chwiblian*), qui, après s'être donnée à lui, l'aurait séduit par ses incantations, et avec laquelle il se serait retiré au fond des bois. Dans les Galles, les fées jouent un rôle important et passent pour les intermédiaires entre le Ciel et la Terre. Elles sont bien disposées pour les hommes vertueux, mais ennemies du mensonge et de la malpropreté; elles punissent sévèrement tous ceux qui ont ces vices. Elles dansent et chantent la nuit sur les collines, au son des harpes mélodieuses. Viviane aurait donc entraîné avec elle Merlin, dont on n'aurait plus entendu parler. Mais les chro-

[1] H. de la Villemarqué, *Myrddhyn*.

niques welches le retrouvent : elles disent qu'après être longtemps resté hors de l'Église catholique, il y serait rentré sur les exhortations de saint Centigern (d'autres disent saint Cadoc) et que, le soir même de sa conversion, on le trouva mort auprès d'une rivière : des pâtres, que l'on a crus être des Pictes, l'auraient tué à coups de pierres; cet évènement serait arrivé vers 584. On n'est pourtant pas d'accord sur sa fin, car une autre version prétend que Merlin, accompagné de neuf bardes, ses élèves, s'embarqua sur un vaisseau de verre et qu'on ne le revit plus. Ce personnage, qui certainement a existé, est pourtant passé sous silence par les bardes et ne commence à prendre corps que dans l'histoire de Geoffroy de Monmouth. Nennius même ne le compte pas au nombre des bardes du VIe siècle, car voici ses paroles : « A cette époque, Talhaiarn Cataguen était renommé pour la poésie, et Neirin (Aneurin), et Taliesin, et Bluchbard, et Cyan, qui est appelé Guenith Guant, furent tous célèbres en même temps en poésie bretonne. » On le voit, il n'est pas question de Merlin comme barde et peut-être ce caractère ne lui a-t-il été prêté que plus tard. Les prédictions attribuées à Taliesin étaient, de la part des bardes, tenues en plus haute estime que celles de Merlin; mais si les bardes traitèrent Merlin avec dédain, il a été bien vengé d'eux; car, dans les Galles, le peuple ne connaît pas maintenant d'autre devin que lui.

Dans la mythologie kymrique, les pommes et les pommiers de Merlin occupent une place importante. Le révérend Edw. Davies[1] suppose que ces arbres n'étaient autre chose que des constellations, et les pommes, des étoiles qui auraient été découvertes par Merlin. *Gloywedd*, ou *Olwed*, ou *Olwen*, ou *Ola* désignerait Vénus.

Caermarthen, on le sait déjà, passe pour avoir été le lieu où naquit Merlin, qu'un auteur ancien appelle l'Apollon de la Bretagne. On assure même que le nom de cette ville est une altération de *Caer-Merddyn* ou la ville de Merlin. Non loin de là, on

[1] *Celtic Researches.*

voit un rocher creux qui aurait été la grotte de l'enchanteur. Ce serait là que la belle Viviane aurait enfermé pour toujours le trop confiant magicien. « Tout, à Caermarthen, rappelle Merlin, dit un voyageur moderne[1]. Si l'on traverse la rue du Prieuré, dans un coin, un chêne tout couvert de chaux blanche et semblable à un beau vieillard s'offre à la vue. Si l'on s'arrête, curieux et étonné, et qu'on demande quel est ce squelette blanc, les vieux habitants répondent que c'est l'arbre de Merlin, et qu'ils en couvrent les branches de chaux pour les conserver, car le prophète gallois a prédit que, du jour où les rameaux du chêne tomberaient, le comté de Caermarthen serait inondé. Le peuple croit religieusement à cette tradition, et personne n'oserait porter une main sacrilège sur ce tronc vénéré. »

Taliesin et surtout Merlin ont été regardés comme les prophètes de la Cambrie et ils ont agi de façon à être pris pour tels par leurs concitoyens. C'est en se servant de leurs noms que l'on a pu faire croire à des évènements que les générations suivantes ont regardés comme l'accomplissement des prédictions bardiques. Ni Aneurin ni Llywarch Hen n'affectent le caractère prophétique, et quoique le premier ait dit qu'il n'ignorait rien de ce que savait Taliesin et qu'il était uni d'esprit avec lui, il ne l'entend pas autrement que comme barde; il ne prétend pas dévoiler l'avenir à sa nation et ne lui promet pas la victoire définitive sur les Saxons ou autres envahisseurs. Il se contente de dépeindre les combats et les horreurs de la guerre; il se plaît dans la représentation des tableaux les plus terrifiants; c'est avec une sorte de volupté farouche qu'il décrit la chute et le râle de son ennemi; il se repaît avec délices de ses dernières convulsions; il jubile en voyant les corbeaux déchiqueter son cadavre; il met toute la vigueur de son style, toute la force de son esprit dans le récit de l'orgie des chefs gorgés de boisson et qui devaient payer si cher

[1] Cf. Alfred Erny, *Voyage dans le pays de Galles.*

leur imprudence et leur manque de surveillance. En vain chercherait-on dans ses œuvres des accents de tendresse ou de pitié; les cordes de sa harpe sont muettes pour chanter de tels sentiments; ils n'existent pas en lui, ou plutôt il ne veut pas les connaître. La vengeance, la défaite et la destruction de ses ennemis: voilà ce qui seul a le pouvoir de remuer son âme et de lui inspirer ses plus beaux vers.

Le vieux Llywarch ne diffère pas beaucoup d'Aneurin dans l'expression des passions qui l'animent, mais il a de plus une admirable corde : celle de la compassion. Il est plus humain que son confrère; ce n'est pas la vengeance seule qui appelle son inspiration : il émeut quand il retrace la mort de ses enfants, les souffrances de sa vieillesse et les chagrins qui l'accablent.

Tels furent les grands bardes du VIe siècle. Leurs œuvres, on ne peut le nier, débordent de sentiment et d'imagination. En lisant ces débris échappés à la main destructrice des hommes et aux ravages du temps, on croit avoir sous les yeux des pages des *Niebelungen* ou poèmes d'Ossian; mais les vers de nos Welches ont un cachet plus artistique, plus scientifique, plus humain, si l'on peut s'exprimer ainsi. Depuis leur apparition jusqu'à la venue de Gruffydd ab Cynan, soit pendant environ trois siècles, on ne connaît plus de barde ayant laissé des œuvres dignes d'être conservées, du moins n'en a-t-on pas retrouvé jusqu'ici. Doit-on attribuer cette pénurie à l'état agité du pays, aux guerres continuelles des princes cambriens et à leurs ambitieuses entreprises? Cela est probable; mais ce qui est certain, c'est que cette lacune existe dans l'histoire de la poésie cambrienne, et je me réserve de revenir sur ce sujet dans un subséquent chapitre.

CHAPITRE IV.

LES MABINOGION ET LE CYCLE D'ARTHUR.

Il est impossible, après avoir parlé des bardes du VIe siècle et de leurs œuvres, de ne pas arrêter un peu l'attention du lecteur sur les *Mabinogion* et sur l'homme qui en a été un des héros principaux; sur celui en qui se personnifie le génie des Galles et qui devait en être le libérateur futur; sur celui en qui, durant plusieurs siècles, les Cambriens mirent leur espoir; sur le roi Arthur enfin, pivot sur lequel roule le cycle de la *Table ronde*. Ce n'est point chose facile que de donner une date précise à ces contes; peut-être ne sont-ils pas, dans leur forme actuelle, plus anciens que le XIIe siècle; mais évidemment ils circulèrent parmi le peuple kymro bien des années, sinon bien des siècles, plus tôt. On ne sait que peu de choses sur les auteurs des *Mabinogion* et des autres contes. On dit bien que ces contes furent recueillis, mis en ordre et rédigés au XIIe siècle par Jevan Vawr ab Diwlith [1], mais on doute que les plus anciens aient jamais connu d'auteurs; très probablement, ils furent transmis oralement pendant des siècles avant d'être écrits, et il n'existe aucun moyen d'en découvrir la paternité.

Les Cambriens possédèrent, au moyen âge, deux littératures parfaitement distinctes l'une de l'autre, et qui, bien que sortant

[1] Les bardes de Tir-Jarll, se rendant à la montagne de *Diwlith* (qui signifie *sans rosée*) pour y tenir un de leurs festivals de la Saint-Jean d'été, y trouvèrent un enfant nouveau-né. L'un d'eux, Rhys ab Rhiccert, le prit, le fit élever chez lui et instruire. Devenu homme et savant, Jevan écrivit plusieurs livres, entre autres celui qui est intitulé : *La langue welche, l'art du chant vocal et tout ce qui s'y rapporte, selon les droits et usages de la nation welche et les décisions juridiques des sages.* Les autres sont les *Greal*, les *Mabinogion*, les neuf tropes et les vingt-quatre embellissements de diction, le livre des fables, etc. On lui donna le nom de *Jevan ab Diwlith* parce que, comme je viens de le dire, il fut trouvé sur cette montagne. On a dit aussi qu'il était fils de Rhys ab Rhiccert, son père adoptif, et d'une dame de haut rang.

du même sol, ont des traits différents. La littérature bardique proprement dite n'est qu'un faible reflet du caractère national; les bardes étaient un ordre despotique et exclusif qui créa un genre de littérature artificiel et dont il n'était permis à personne de s'écarter. La masse du peuple acceptait plus favorablement les traditions qui couraient dans le pays, certains évènements fabuleux qui flattaient son amour-propre; ces productions-là lui semblaient plus récréatives. Partout régnait un désir naturel qu'elles fussent recueillies, arrangées et écrites. Ce fut l'origine des *Mabinogion*, contes rédigés pour récréer les jeunes chefs de clan, pour être répétés au coin du feu, enfin pour agir puissamment sur le caractère de la nation.

Comment, en effet, supposer que l'esprit national des Galles ait pu demeurer inactif et stérile pendant l'énorme laps de temps qui sépare la mort de Cadwaladr de l'arrivée de Gruffydd ab Cynan? Les bardes avaient pour devoir de rappeler à leurs concitoyens les belles actions de leurs ancêtres; les faits les plus simples furent embellis et changés en fictions glorieuses; de braves guerriers devinrent des héros, et voilà sans doute comment il se fit qu'Arthur, petit chef de clan, grandit au point de devenir, au VIIIe siècle, un guerrier valeureux, et au XIIe siècle, l'empereur Arthur, souverain de tout le monde connu. Les bardes se montrèrent longtemps les adversaires des *Mabinogion*, qu'ils regardaient comme indignes d'eux; ils furent les derniers en Europe à accepter la véracité des contes arthuriens. Ce ne fut qu'après le XIIe siècle, quand la politique des princes welches les engagea à propager l'espérance du retour d'Arthur et de Cadwaladr, que leurs bardes, dans le désir de les seconder, admirent comme sujet de leurs poèmes l'histoire d'Arthur et de la Table ronde, et contribuèrent efficacement à sa diffusion dans toute la principauté de Galles.

La légende d'Arthur est, en grande partie, un produit monacal. Les mêmes faits, traités par les bardes ou par les moines, sont sensiblement différents: les poètes ne parlent d'Arthur que comme

d'un chef de guerre, tandis que les moines lui donnent un cachet de sainteté. Ainsi, Nennius le représente portant l'image de la Vierge sur son bouclier, et l'on sait aussi que la plus grande partie des annales arthuriennes a été trouvée dans les couvents. Ceci expliquerait, jusqu'à un certain point, l'inimitié qui régna constamment entre les moines et les bardes, et la si longue persistance de ces derniers à refuser de croire à l'histoire du retour d'Arthur. La maxime bardique : « La vérité contre le monde » (*Y gwyr yn erbyn y byd*), était essentiellement contraire à la littérature romantique; les bardes se considéraient comme des auteurs sérieux et de grande réputation; il fallait donc naturellement s'attendre à les voir regarder avec mépris toute littérature moins authentique et moins étudiée que la leur. Les noms mêmes de *Mabinogion* (contes pour la jeunesse) et d'*Ystoriaur* (histoires) indiquent ce sentiment de dédain. Le bardisme, disaient-ils, est l'occupation des esprits supérieurs; les bardes sont le sel de la terre, les hommes de talent du pays. Ils ont à pourvoir à la nourriture de l'intelligence adulte, tandis que les romans ne sont que des *mabinogion* et des *ystoriaur*, c'est-à-dire des contes bons pour les enfants. Les bardes ne doivent pas mentionner dans leurs poésies des choses improbables, telles que les histoires d'Arthur, de ses guerriers, et autres semblables qui ne sont pas vraies, et cela, d'après les préceptes des chefs bardes de l'île de Bretagne, parce qu'il ne peut résulter des mensonges ni profit ni amusement. On n'est barde que par l'inspiration de Dieu, et aucun mensonge ne saurait naître de l'inspiration divine. Si l'on trouve de belles histoires dans les compositions des vieux bardes, il ne faut les interpréter que comme des espèces d'allégories ou de vérités possibles[1]. « Pour moi, dit M. Th. Stephens[2], je n'estime pas si peu ces histoires, et si je devais choisir entre les bardes et les *Storiwr*, je n'hésiterais pas à me prononcer en faveur des *Mabinogion*. Les poèmes bardiques

[1] *Jolo manuscripts.*

[2] *The literature of the Cymry.*

ont plus de valeur comme souvenirs contemporains; ils sont plus strictement exacts, peut-être *plus utiles;* mais les contes peignent mieux la pensée et le sentiment des temps et sont aujourd'hui plus lisibles et plus intéressants. »

L'histoire d'Arthur a donc eu le cloître pour berceau. Le fait que ce héros portait l'image de la Vierge sur son bouclier est une preuve que les moines donnèrent une teinte religieuse aux traditions du pays, et que leur manière de voir concordait avec l'esprit du temps. Le roman du Saint-Graal, qui touche de même au cycle d'Arthur et qui fut écrit vers le XIIe siècle par Chrestien de Troyes, est aussi de provenance monacale. Mais avant de rapporter ce que disent les légendes, il sera bon de rappeler ce que l'histoire nous a transmis sur Arthur.

Arthur (Arzur, Artus), roi de Bretagne, ne fut en réalité que le chef d'une petite province de la Cambrie, appelée Silurie. Il n'existe sur son compte aucun récit authentique; mais il faut bien que ce prince ait été un grand homme de guerre, pour que les poètes aient fait de lui le type le plus accompli du chevalier et l'objet constant de leur admiration. On ne sait à quelle époque il naquit. Tout ce qu'il est possible de conjecturer, c'est qu'Arthur vit le jour au château de Tintagel; qu'il succéda, en 516, à son père Uter, dit *Pendragon* (à la tête de dragon); qu'il combattit vaillamment contre les Saxons, les Logriens, les Pictes, et même contre ses concitoyens; qu'il fut blessé mortellement, en 547, à la bataille de Camlan ou de Cubelin, et transporté dans l'île d'Avallon (Glastonbury), où il mourut et fut enterré. Mais, comme au même moment les Saxons occidentaux vinrent envahir ce territoire, le tumulte et le désarroi empêchèrent de noter exactement les circonstances de la mort du roi, et l'on oublia le lieu où il fut inhumé. C'est cette ignorance touchant les derniers moments d'Arthur qui a valu à ce prince sa mystérieuse célébrité. Les Gallois espérèrent toujours le revoir, et pendant plusieurs siècles ils attendirent, sans se décourager, celui qui devait se mettre à leur tête

IMPRIMERIE NATIONALE.

et délivrer le pays du joug de l'étranger. Les prophéties de Taliesin et de Merlin l'avaient annoncé, et Merlin n'était-il pas le plus grand des devins?... Certains auteurs, qui méritent tout crédit, ont objecté que la petite province de Silurie n'avait pu fournir à elle seule les moyens nécessaires à l'énergique résistance qu'Arthur opposa à ses ennemis. Cela n'est pourtant pas impossible. Arthur, en général expérimenté, perfectionna sans doute la discipline chez ses soldats et inventa une tactique nouvelle; or on sait ce que peut un petit nombre de soldats aguerris et bien disciplinés contre des hordes irrégulières, quelque immenses qu'elles soient. Les exploits d'Arthur peuvent donc reposer sur une base réelle, attendu que l'on a des témoignages concluants qu'il fut *souverain élu* d'une confédération militaire, et que, comme tel, il dirigea les forces combinées de *beaucoup d'États* contre l'ennemi commun[1]. C'est là tout ce que l'histoire nous apprend sur Arthur. Voyons maintenant ce qu'en ont dit les légendes et les contes.

La chronique de *Brut*[2], par maître Wace, qui vivait au XIIe siècle, nous fournira beaucoup de détails. Selon ce trouvère, qui a puisé une bonne partie de ses renseignements dans l'*Historia Britonum* de Geoffroy de Monmouth, la naissance d'Arthur aurait été due à un prodige. Il fait de lui le fils d'Uter Pendragon, roi de Cambrie, et d'une princesse bretonne, épouse du roi *Gorloes*, en la personne duquel Uter se serait transformé. Arthur aurait donc été le fruit de l'adultère, mais il devait aussi en être la victime; car, ainsi qu'on le verra tout à l'heure, son neveu *Mordred* ou *Medrod*, non content de le tromper avec sa femme, la belle Genièvre, voulut encore lui ravir le trône et fut cause de sa mort. Après avoir célébré ses hauts faits, après avoir énuméré ses actions d'éclat, le poète,

[1] *Jolo manuscripts*. Note d'Ab Jolo.

[2] *Brut y brenhined*, c'est-à-dire, histoire traditionnelle des rois. *Li romans de Brut* (Brutus), par Wace, publié avec notes et commentaires par Leroux de Laincy. Maître Wace, poète anglo-normand, né à Jersey, mais élevé en Normandie, fut en grande faveur auprès du roi Henri II, dont il était *clerc lisant* (autrement dit, lecteur). Il devint chanoine de Bayeux et mourut en Angleterre, vers 1184.

sans nul souci de la vérité historique, de la vraisemblance, ni du bon sens, le fait traverser triomphalement l'Europe et nous le montre tenant ses cours plénières en son château de Caerléon, dans les Galles du Nord, aux trois grandes fêtes de l'année, ayant autour de lui rois, barons et chevaliers accourus de tous les coins de la terre pour lui rendre hommage comme au plus grand de tous les monarques. Mais si la médaille a son beau côté, elle a aussi son revers. Tous les auteurs sont unanimes à dire que la belle Genièvre, son épouse, le trompa indignement, en commettant sans scrupule, presque sous ses yeux, le crime d'adultère avec le neveu de son mari, *Medrod*, qui finit par l'enlever et s'enfuir avec elle en Écosse. Wace peint ainsi ce traître :

Mordrès étant de grant nobloi,
Mais n'avait mie bonne foi :
Geniesvre était sa seror,
Mais il lui fit grand deshonor.
Il avait la roine amée,
Mais ce estoit cose celée;
Il s'en celait, mais qui cuidast
Que il la feme son oncle amast?
Mesmement de tel signor
Dont tost li sien orent honor,
Feme son oncle par putage
Ama Mordrès, si fist hontage.

Arthur eut, dit-on, trois femmes : Genièvre (*Gwenniwar*), Enid [1]

[1] «Dans le vaste empire du roman, dit Lady Charlotte Guest, il serait difficile de trouver un caractère de simplicité et de vérité plus grand que celui d'Enid, la fille du comte Ynywl. Remarquable par sa beauté et par son noble maintien, on ne sait ce qu'il faut admirer le plus de sa patience à supporter les épreuves qu'elle était destinée à surmonter, ou de son inébranlable constance et de l'affection dévouée qui acheva enfin le triomphe de ce qu'elle avait si dignement mérité. Le caractère d'Enid, dans le roman de Geraint ab Erbin, se soutient admirablement à travers tout le conte; et comme il est naturel, parce qu'il est moins forcé, peut-être est-il plus touchant même que celui de Griselda, sur lequel cependant Chaucer a répandu un charme qui nous fait oublier l'improbabilité de son histoire.» (*Mabinogion*, t. II.)

et Tégaf au sein d'or, ce qui laisserait supposer que la polygamie était alors permise en Cambrie. Genièvre passait pour la plus belle femme de la cour d'Arthur, et même de son siècle. Les poètes ont tellement vanté la beauté de ces trois femmes, que Lewis Glen Cothy, barde du xve siècle, voulant exalter les attraits d'Anna, fille d'un seigneur welche de Caerléon-sur-Osk, où Arthur avait tenu sa cour, dit qu'elle réunissait en sa personne les agréments de Gwenniwar, d'Enid et de Tégaf. Quoi qu'il en soit, Genièvre a été la femme d'Arthur, et tous les poètes l'ont dépeinte sous les mêmes traits; tous nous disent aussi qu'Arthur mourut sans laisser d'héritier. Wace va nous l'apprendre à son tour, en nous racontant le mariage du roi :

Quant Artus ot sa terre assise,
Et partot ot bonne justice,
Et tot son raine ot restoré,
En l'ancienne disinité[1],
Geniesvre prist, s'in fist roine
Une jouène noble mescine.
Bèle estoit et cortoise et gente
Et as nobles romains parente;
Cador la noré longement,
En Cornuaille riquement,
Come sa cosine procaine
Et sa mère ot esté romaine,
Mult fu de grand afaitement
Et de noble contentement;
Mult fu large et bele parlière;
Artus l'ama mult et ot chière,
Mais entr'ax deus n'orent nul oir,
Ne ne purent anfant avoir.

Le pseudo-Taliesin dit qu'elle était d'humeur altière dans son enfance et plus encore une fois devenue femme[2]. Altière et coquette,

[1] Eut rétabli son royaume dans ses anciennes limites.
[2] *Myvyrian Archaïology*, t. II.

c'était autant qu'il en fallait pour être disposée à se laisser courtiser, et il ne lui en coûta pas beaucoup pour tomber dans l'adultère. Elle se livre à Médrod et se fait enlever par lui; mais, devant la réprobation générale, elle quitte son amant, et va se réfugier dans un couvent, où elle finit ses jours.

De la guerre
Que Mordret fut en Angleterre,
La roine sot et oï,
Que Mordret tante foi fui;
Ne se poait d'Artus desfandre,
Ne ne l'osoit en camp atandre;
A Euroïc ert à sojor,
En pensé fu et en tristor
Membra lui de la vilenie
Que par Mordret se fut honie :
Le roi avoit desonoré
Et son neveu Mordret amé.
Contre la loi l'avoist esposée,
S'in estoit honie et dampnée;
Mius vausist morte estre que vive,
Mult en estoit morne et pensive.
A Karlio s'en est fuie,
S'in entra en une abaïe,
Hoc devint none velée;
Tote sa vie i fu celée,
Ne fu oïe, ne séüe,
Ne fut trovée, ne véüe,
Por la vergogne del mesfait
Et del pecié quele avoist fait.

Le poème des *Afallenau* (les pommiers) dit qu'elle fut punie de son arrogance et qu'elle gémit, lorsque, enfermée dans un cloître, elle dut obéir à un maître ecclésiastique. Un auteur écossais[1] raconte qu'une des femmes d'Arthur, accusée d'adultère et con-

[1] Kirchwood, *Highland's rites and customs.*

damnée à être dévorée par les chiens, s'enfuit en Écosse et y passa le reste de ses jours. Près de l'endroit où on l'enterra, s'élève une pyramide sur laquelle on voit un bas-relief représentant d'un côté des chiens qui dévorent une reine, et de l'autre des hommes qui la poursuivent. Ce qui est assez inexplicable, c'est que la légende donne la belle Genièvre pour amante à Lancelot; on dirait que les chroniqueurs ont voulu faire de cette princesse l'Hélène des Gallois, car nous la voyons maîtresse de Médrod, qu'elle épouse pendant une absence de son mari; puis, la voilà qui se livre à Lancelot; et, malgré ses débordements, on la retrouve à la cour d'Arthur, jouissant de tous les privilèges d'une reine et de tous les droits d'une compagne aimée et respectée.

Il y a dans les *Mabinogion*[1] un récit de la querelle d'Arthur et de Médrod. C'est un nommé Iddawc Cordd Prydain qui parle :

« J'étais, dit-il, un des messagers entre Arthur et Medrawdd, son neveu, à la bataille de Camlan. J'étais alors un turbulent jeune homme et, dans mon goût pour la bataille, je poussai à la lutte entre eux, j'enflammai leur colère. Je fus envoyé par l'empereur Arthur pour raisonner avec Medrawdd, pour l'engager à faire la paix, de crainte que les fils des rois de l'île de Bretagne et beaucoup de nobles ne fussent tués. Arthur m'avait chargé de dire les plus belles choses à Medrawdd, mais moi je lui dis les choses les plus dures que je pus trouver. C'est pour cela que l'on m'appelle Iddawc Cordd Prydain, car à cause de moi eut lieu la bataille de Camlan. Trois nuits avant cette bataille, je les quittai et j'allai au Llech-Las, dans le nord de la Bretagne, pour y faire pénitence. J'y demeurai sept ans à me repentir et enfin j'obtins mon pardon. »

Je ne sais quelle idée les trouvères et les poètes du moyen âge se faisaient de l'adultère, mais on serait tenté de croire que tous leurs héros devaient ou en être nés ou s'en rendre coupables. Il est assez curieux que les plus fameux personnages du cycle de la

[1] Trad. de Lady Ch. Guest, vol. VII, *The dream of Rhonawby.*

Table ronde, à commencer par Arthur lui-même, aient été les produits, les complices ou les victimes de l'adultère. En effet, Arthur est le fruit d'un commerce adultérin; il épouse une femme qui le trompe et l'outrage avec Médrod, et ce Médrod, l'amant de sa femme et son propre neveu, est cause de sa mort; Lancelot est à son tour l'amant de Genièvre; Tristan de Léonais séduit Iseult, épouse de son oncle March, roi de Cornouailles; Yvain en fait autant avec une autre reine. Bref, il paraît que pour être un des élus de la Table ronde, il fallait se mettre en dehors des lois de la morale. Mais laissons là ce sujet scabreux et revenons au roi Arthur au moment où il tombe à Camlan, frappé à mort. La légende ne pouvait se contenter des circonstances ordinaires de la vie et de la mort. Il fallait idéaliser le héros et mêler le merveilleux à ses aventures. Aussi, une fois tombé sur le champ de bataille, nous est-il représenté enlevé par les esprits de l'air, qui le transportent dans l'île d'Avallon ou d'Affalon (île des pommiers), où la fée Morgane [1] panse ses blessures, le fait revenir à la vie et le conserve auprès d'elle dans cette île, d'où il doit sortir un jour pour délivrer la Bretagne. Cette fée Morgane ou Morge, que Giraldus Cambrensis [2] dépeint comme très populaire de son temps chez ses compatriotes, est bien une fée bretonne, ainsi qu'en témoigne son nom, qui n'a aucun sens en français, mais qui, en gallois, avait été un nom commun avant de devenir un nom propre.

[1] H. de la Villemarqué, *Contes populaires des anciens Bretons.*

[2] Cf. *Cambriæ descriptio.* Giraldus Cambrensis (Girald Barry), issu d'une noble famille flamande, naquit en 1145, à Tenby, près Pembrock (pays de Galles). Il fut secrétaire de Henri II, précepteur de son fils Jean, puis évêque de Saint-David, mais il n'en exerça jamais les fonctions. En 1187, il accompagna Baudouin (*Baldwin*), archevêque de Canterbury, qui prêcha la croisade dans les Galles. Giraldus, un des hommes les plus instruits de son temps, a laissé, entre autres ouvrages, un itinéraire et une description du pays de Galles, qui jouissent encore de beaucoup de réputation. Il mourut en 1220, âgé d'environ 75 ans et fut enterré dans la cathédrale de Saint-David, où il n'avait pu officier de son vivant comme évêque, par suite du mauvais vouloir des rois d'Angleterre, qui refusèrent toujours de placer sur ce siège épiscopal un prélat d'origine welche.

Nennius (945) donne à Arthur le titre d'empereur et de généralissime. Alain des Îles (*Alanus de Insulis*), né en 1109, dit que la renommée des armes d'Arthur avait fait le tour du monde. Caradoc, abbé de Llangarvan (XIIe siècle), le représente suivi de ses compagnons d'armes et nous initie à ses infortunes conjugales. William de Malmesbury (1140) le montre tenant sa cour à Caerléon-sur-Osk pendant les fêtes de Noël; comme les poètes, il parle de sa disparition et de son retour. Giraldus Cambrensis confirme cette tradition[1], qu'il rapporte ainsi : « Les Bretons, grands amateurs de fables, et leurs poètes populaires, avaient coutume autrefois de raconter, dans leurs fictions, qu'après la bataille de Camlan, où le traître Médrod fut tué et Arthur mortellement blessé, une déesse imaginaire appelée Morgane transporta le corps du roi dans l'île d'Avallon, où elle allait guérir ses blessures et d'où il devait revenir fort et puissant pour gouverner les Bretons. » Du reste, Merlin l'avait prédit[2]. « Le sanglier de Cornwall (Arthur), dit-il, viendra au secours des Bretons; sous ses pieds il pressera la gorge de l'étranger. Les îles de l'Océan lui seront soumises; les pays francs lui obéiront; il fera trembler Rome elle-même. Les peuples l'admireront, le récit de ses exploits donnera du pain aux bardes, sa vie aura une fin douteuse. » C'était au pays même de Merlin qu'Arthur devait revenir; c'était là seulement que l'on pouvait trouver la pierre capable d'aiguiser son épée, la fameuse *Calabrum*, *Calibore* ou *Escalibur*, cette épée redoutable qu'il avait héritée de son grand-père *Lémérik* et de son père *Uter Pendragon*. Le soir de la bataille de Camlan, elle avait été jetée dans la mer, au fond de laquelle elle devait rester jusqu'au retour d'Arthur, qui, seul, pouvait la tirer du fourreau; d'Arthur, qui, après avoir reconquis tout le pays, devait prendre paisiblement place à la Table ronde, comme chef de tous ses chevaliers.

[1] Voyez, à ce sujet, la note 2 de la page 55.

[2] Geoffroy de Monmouth, *Historia Britonum*. Voyez aussi *Myrddhyn*, par M. de la Villemarqué, et la *Myryrian Archaïology*.

Quelle circonstance a pu donner naissance à la Table ronde? Quel barde ou quel trouvère en a parlé le premier? Nul ne peut répondre à ces questions : mais la légende, qui explique tout et qu'aucune difficulté n'embarrasse, en raconte ainsi l'institution. Merlin s'était retiré auprès de saint Blaise[1], qui écrivait sous sa dictée ses prophéties et toutes les actions de sa vie. « Il faut, lui dit-il un jour, que je te révèle un grand mystère : c'est celui de la *Table ronde,* celle-là même où le Christ a donné la Cène à ses apôtres. Elle était perdue, mais je l'ai retrouvée et je veux la rétablir pour le roi *Pendragon.* Il y fera asseoir les cinquante meilleurs chevaliers du royaume; mais ceux qui y prendront place avec son fils Arthur seront encore bien plus renommés. Je vais à Cardeuil, en Galles, où je ferai dresser cette table. » Merlin fit ainsi qu'il avait dit, et le roi ordonna que les cinquante chevaliers assis autour de la Table ronde fussent servis et nourris comme lui-même. Le trouvère normand nous donnera aussi des éclaircissements sur l'institution de la Table ronde[2] :

Par les nobles barons qu'il ot
Dont cascuns mieldre estre qui dot;
Cascuns s'en tenoit al millor,
Ne nus n'eus avoit le pior;
Fist Artus la Roonde table
Dont Breton dient mainte fable :
Hoc séoient li vassal
Tot chievalment et tot ingal :
A la table ingalement séoient
Et ingalement servi estoient.
Nus d'als ne se pooient vanter
Qu'il seist plus halt de son per;

[1] H. de la Villemarqué, *Myrddhyn.* Cet écrivain fait judicieusement observer que Blaise ne peut être que saint Loup, l'apôtre des Bretons au ve siècle, dont le nom latin *Lupus* (loup) est rendu en gallois par *Blaidd,* et se prononce Blaise. Il est écrit *Blaiz* dans le dialecte armoricain.

[2] Maître Wace, *Brut y brenhined.*

Tuit estoient assis moiain
Ne n'i avoit nul de forain.
N'estoit pas tenus por cortois
Escos, ne Bertons, ne Francois,
Normant, Angevin, ne Flamenc,
Ne Borgignon, ne Loherenc,
De qui que il tenist son feu
Des Ocidant dusqu'a Mon-Geu,
Qui à la cort le roi n'alast,
Et qui od lui n'i sojornast,
Et qui n'avoient vesteure
Et contenance et armeure
A la guise que cil estoient
Qui en la cort Artus servoient, etc.

Ainsi fut établie la Table ronde par Merlin au temps d'Uter Pendragon [1]. Les souhaits des bardes [2] passaient pour des promesses; leur attente était prophétie, leur silence même affirmait. S'ils n'avaient pas chanté la mort d'Arthur, c'est que ce prince vivait encore et qu'il ne tarderait pas à revenir pour leur rendre la couronne de Bretagne, ainsi que l'avait dit Taliesin. De là cette célébrité universelle dont jouissait encore Merlin cinq cents ans après sa mort; de là aussi le renom extraordinaire d'Arthur, souverain d'un petit peuple obscur et pauvre, dont l'existence était presque ignorée sur le continent. Rien d'étonnant donc que les populations crédules des Galles aient ajouté foi au retour d'Arthur et n'aient pas voulu prêter l'oreille à ce qui aurait pu ébranler leur conviction. Leurs ennemis seuls avaient intérêt à contester la vérité des prophéties bardiques auxquelles avaient cru leurs pères, auxquelles ils voulaient croire aussi, car elles flattaient à la fois leur amour-propre national et leur désir d'indépendance.

Mais ce qui est plus curieux encore, c'est que les conquérants, les Anglais, n'étaient pas éloignés d'ajouter foi à la résurrection

[1] Geoffroy de Monmouth, *Historia Britonum.*

[2] Aug. Thierry, *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands.*

d'Arthur; cette idée les troublait malgré eux, et bien souvent ils faisaient parvenir jusqu'au roi l'expression de leur inquiétude. Henri II, souverain intelligent et peu enclin à croire à des fables, ne partageait en aucune façon la superstition de ses sujets à cet égard; mais, désirant anéantir cette croyance qui, à un moment donné, pouvait lui susciter des embarras, il décida qu'à tout prix il fallait découvrir la sépulture, vraie ou fausse, du roi Arthur, et voici comment il s'y prit pour réussir. Un de ses neveux, Henri de Sully, prince-abbé du couvent de Glastonbury, où la croyance populaire disait qu'Arthur mourant avait été transporté, écrivit au roi qu'un barde gallois avait trouvé, dans les œuvres de Taliesin, un passage où le poète affirmait que le grand monarque breton avait été enterré dans le monastère même. Des fouilles furent aussitôt ordonnées et immédiatement commencées; mais on eut bien soin de tenir à l'écart les témoins indiscrets ou malveillants qui auraient pu mettre en doute la réalité de la découverte. Le bruit ne tarda pas à se répandre que l'on avait rencontré une plaque de métal portant une inscription latine et recouvrant un cercueil dans lequel reposait un squelette d'une taille extraordinaire. Ces restes précieux, enlevés avec le plus grand soin (1189) et avec des marques affectées de respect, furent placés dans un superbe sarcophage et inhumés en grande pompe dans l'église de Glastonbury. Les poètes chantèrent cet évènement et les historiens mêmes ont cru à la réalité du fait. Michel Drayton (1563) y a consacré des vers dont voici la traduction[1] :

« Appelé à Pembrock devant le roi d'Angleterre qui t'ordonna de chanter sur ta harpe puissante, tu as parlé, ô Barde, du fameux Arthur : tu as dit où il était enseveli. Les siècles qui ont suivi cette époque ont longtemps erré en aveugles, et aujourd'hui c'est à peine si l'on croit qu'Arthur a existé. Mais quand le roi Henri fit examiner la place indiquée par toi, il trouva ce maître des hommes, et ce que tu avais dit était vrai. »

[1] Drayton, *Polyolbion*, chap. VI.

Un historien estimé en Angleterre[1] a prétendu, lui aussi, que ce n'était pas un conte. Il ajoute que le succès de l'investigation répondit à la foi poétique du monarque, et que Henri eut la satisfaction de voir les prodigieux restes et *de compter les glorieuses blessures* du dernier des Bretons.

Non seulement on prétendit avoir retrouvé les ossements d'Arthur, mais encore ceux de sa femme Genièvre, qui aurait été enterrée dans la même fosse que son époux. On alla même jusqu'à montrer une longue boucle de cheveux blonds que l'on affirmait avoir appartenu à cette reine. Que croire alors des récits de la légende qui a fait d'elle une femme criminelle et qui veut qu'elle soit morte en Écosse? Que croire de cette ignorance générale où l'on était de la sépulture d'Arthur? On donna le plus de retentissement possible à cette cérémonie, pour ruiner dans l'esprit des populations welches leur rêve le plus cher et leur faire perdre à jamais un espoir dont elles se berçaient depuis si longtemps. Ce résultat, cependant, ne fut atteint qu'à moitié; car le peuple des Galles avait si fortement enracinée dans l'esprit la croyance au retour d'Arthur; si grande était sa méfiance envers les Plantagenets, qu'il refusa de croire à la réalité de l'évènement, et la foi dans la réapparition du héros sous la conduite duquel ils devaient chasser les envahisseurs de leur pays fut encore vivace pendant plus de deux siècles dans le cœur des Gallois.

Les bardes, ayant été presque toujours en faveur auprès des princes cambriens, leur servirent souvent d'instruments pour seconder leurs vues ambitieuses. Ces princes mirent à profit l'influence que ces poètes exerçaient sur la multitude et firent parfois d'eux leurs agents politiques. L'impulsion une fois donnée à l'idée de la réapparition d'Arthur, de Cadwaladr et de Cynan, on donna cours à cette idée comme prophétie annonçant la restauration de la puissance nationale, et l'on fit prédire par Merlin des évènements spé-

[1] Guthrie, *History of England*, t. I.

ciaux, comme ceux dont nous avons parlé. Ce fut un coup de maître de la part des princes welches, car si les Kymrys étaient braves, jaloux de leur liberté et portés vers la guerre, ces princes savaient aussi que leur sujets étaient tout d'impulsion et qu'ils agissaient, pour ainsi dire, spasmodiquement. Au début d'une affaire, tous se montraient pleins de feu; mais la persévérance leur manquait, et leur belle ardeur s'éteignait souvent aussi vite qu'un feu de paille. Ce fut donc une preuve de sagesse et de politique bien comprise que de diriger les bardes de manière à faire circuler par eux, dans le peuple, des prédictions de triomphe national prochain, d'expulsion de la race saxonne, et d'établissement d'une paix perpétuelle.

CHAPITRE V.

LA LÉGISLATION BARDIQUE.

SECTION I.

LES LOIS DE HOWEL DDA.

Si les guerres continuelles qui, du VIIe au Xe siècle, agitèrent et épuisèrent le pays de Galles, nuisirent à la poésie et à la musique en Bretagne, ces deux arts cependant ne disparurent pas. S'ils s'éclipsèrent, s'ils demeurèrent longtemps languissants, ils finirent par reprendre de la vigueur; ils grandirent et devinrent florissants, grâce à la réforme artistique dont il sera question dans la seconde section de ce chapitre.

Les princes bretons, imbus de l'esprit du temps où ils vécurent, s'imaginèrent qu'il était indispensable d'imposer des lois sévères et immuables à la poésie et à la musique, si on voulait les contenir dans de justes limites et les empêcher de s'égarer. On pourrait, à ce sujet, entamer une dissertation pour prouver que la liberté est absolument nécessaire à l'art si l'on veut qu'il puisse prendre tout son essor, et que les restrictions ont pour résultat d'arrêter le progrès et de couper les ailes à l'inspiration et au génie; mais, outre que ce n'est pas ici le lieu, ce serait soutenir une thèse admise généralement aujourd'hui, ce serait, en un mot, enfoncer une porte ouverte. Les princes bretons crurent qu'il était de l'intérêt général d'établir des lois pour constituer et protéger l'art, pour sauvegarder la position des artistes. Ces lois, nous n'avons pas à en discuter la valeur, mais simplement à les faire connaître. Au surplus, il nous faut avouer qu'elles n'ont pas mis obstacle au développement artistique du pays; au contraire.

Les premières lois, qui, d'après certains auteurs, n'étaient que des remaniements d'ordonnances préexistantes, furent celles de Dynwall Maelmud (500 ans av. J.-C.). Le principal devoir qu'il impose aux bardes est de garder les traditions historiques. « Le barde, dit-il, conservera le souvenir de toutes choses dignes d'éloges concernant l'individu, la race ou les évènements contemporains. » Il leur défend de porter aucune arme, de même qu'il interdit à toute personne de tenir une arme nue devant eux, car « le barde est un ministre de paix et de justice ». Il ne tolère pas qu'ils aient une conduite irrégulière ou des mœurs légères. Si l'un d'eux est rencontré dans une taverne et jouant, on a le droit de s'emparer non seulement de l'argent qu'il a devant lui, mais encore de celui qui est dans sa bourse. S'il profère une médisance, s'il souille ses lèvres d'un mensonge, il est passible d'une amende et même de la prison, selon la gravité de la faute; « car, dit la loi, les bardes doivent être de mœurs irréprochables et douces, de caractère paisible, et se tenir toujours prêts à obéir lorsqu'il s'agit du service du roi ».

Cadwaladr [1], qui régna au VIIe siècle, remit en vigueur les lois de Maelmud que l'on n'observait plus régulièrement. Les chroniqueurs le font présider un congrès bardique dans lequel on accorda de nouveaux droits aux artistes et où l'on promulgua des lois pour la musique. C'est dans cette réunion qu'un barde, qui avait joué dans un mode inusité, fut réprimandé pour avoir produit un effet peu harmonieux, et reçut l'injonction de s'abstenir de jouer ainsi, s'il ne voulait s'exposer à une peine sévère. Ce procédé léonin rappelle celui dont usèrent les éphores de Sparte envers Timothée le Milésien, lorsque, aux sept cordes fondamentales de la lyre, il se permit d'ajouter quatre cordes nouvelles.

Depuis Cadwaladr [2], l'histoire se tait sur la musique et la poésie

[1] Cadwaladr ou Cadwallon signifie « l'ordonnateur de la bataille ».

[2] Les historiens ne sont pas d'accord sur la mort de Cadwaladr. Selon le docteur Giles (*History of the ancient Britons*, etc.), il y aurait eu, peu après son avènement au trône,

welches jusqu'en 920, où furent promulguées les célèbres lois de *Howel Dda* (Houel le Bon). Afin d'empêcher que les vieilles lois bretonnes en usage depuis le ve siècle ne fussent altérées ou corrompues, Howel les fit écrire et codifier. On commençait à sentir la nécessité d'avoir un texte positif, immuable, et peu à peu on en vint à rompre ouvertement avec l'ancienne coutume druidico-bardique qui proscrivait l'écriture, pour se fier un peu trop à la mémoire. Cent soixante-dix évêques et huit cent trente-six députés laïques de tous les cantons des Galles furent convoqués à cet effet, et après avoir, ainsi que le roi, jeûné et prié pendant quarante jours [1], ils élurent une commission composée de douze membres et d'un rapporteur, afin d'élaborer un recueil de lois nationales. Une fois achevée, la compilation fut examinée, promulguée, et le roi ordonna que l'on en fît des copies pour chacune des trois grandes divisions du pays de Galles; puis il partit pour Rome, afin de la soumettre à l'approbation du pape Anastase.

Les bardes étaient tenus de conserver et de répandre toutes les connaissances qui éveillent l'amour de la sagesse et de la vertu; ils étaient obligés d'enregistrer toutes les actions mémorables, aussi bien de l'individu que du clan; de chanter les guerres et les victoires; de tenir note de tous les phénomènes de la nature; ils

une peste épouvantable qui l'aurait emporté, lui et une foule de ses sujets. D'autre part, les Triades attribuent sa mort à un coup que lui aurait porté le barde Golyddan et à la suite duquel il aurait perdu la vie. Nennius dit bien que Cadwaladr «mourut parmi le reste», mais cela n'implique pas nécessairement que la peste l'ait enlevé. Cadwaladr, selon Geoffroy de Monmouth, s'enfuit en Bretagne par crainte de la peste. Lorsque le fléau eut disparu, il pria Alan, roi des Bretons, de l'aider à recouvrer son royaume, dont les Saxons s'étaient emparés en son absence. Pendant qu'il s'occupait d'équiper une flotte, un ange lui apparut, le détourna de son entreprise, et lui ordonna de se rendre à Rome auprès du pape Sergius, ajoutant qu'après sa mort il serait mis au rang des saints, que ses ossements seraient rapportés de Rome en Bretagne, et que les Welches alors reprendraient leur suprématie perdue en ce pays. En conséquence, Cadwaladr partit pour Rome, et, après avoir été confirmé par le pape Sergius, il mourut le douzième jour avant les kalendes de mai de l'année 688.

[1] *Myvyrian Archaïology*, t. III. Voyez aussi le *Barzas Breis* de M. de la Villemarqué.

étaient aussi chargés de l'éducation de la jeunesse. En retour, ils obtenaient des privilèges particuliers. On les regardait comme les piliers de l'ordre social. Ils jouissaient d'une influence tellement grande, que jamais on ne leur refusait ce qu'ils demandaient. Cependant, à la longue, leurs exigences devinrent si abusives, qu'au XIIe siècle, le prince Gruffydd ab Cynan crut devoir y mettre un terme en interdisant par décret aux bardes de demander au roi, à l'avenir, son cheval, son faucon, son lévrier, ou des objets particulièrement chers à leurs possesseurs ou impossibles à remplacer.

« Les bardes, portent encore les lois de Howel, célébreront dans leurs chants les mariages illustres de la nation cambrienne. » Cet article était renouvelé des lois de Maelmud. Dans sa législation, Howel ne s'est pas préoccupé de l'établissement des bardes réguliers; néanmoins, on y trouve, touchant le barde du palais et le chef barde, des prescriptions qui, dans une certaine mesure, comblent cette lacune.

Le chef barde ou *barde de la chaire* avait une double part dans les dons royaux et dans les largesses faites à l'occasion du mariage de la fille du roi. Lorsqu'il venait à la cour, il s'asseyait à côté du juge du palais. Lui seul, avec le barde du palais, avait le droit de chanter et de jouer devant le souverain. Il n'obtenait son titre qu'après un concours devant le juge du palais, qui prononçait en dernier ressort et remettait au vainqueur un cor (*corn buelin*), un anneau d'or et un coussin, marques distinctives de la dignité à laquelle il venait d'être élevé. Outre son barde du palais, chargé de célébrer les faits et gestes de ses ancêtres, le roi avait un historiographe dont le devoir consistait à rédiger par écrit ses actions personnelles, un médecin pour veiller sur sa santé et un jongleur pour le divertir. Tous le suivaient partout où il allait et faisaient partie de ses *Milwyr* ou gardes du corps, qui ne le quittaient pas, et à la guerre le défendaient au péril de leurs jours[1].

[1] *Leges wallicæ.*

IMPRIMERIE NATIONALE.

Le barde du palais, huitième officier, quant au rang, de la maison du roi, recevait du prince, après son élection, une harpe (*telyn*), un échiquier d'ivoire, et la reine lui passait au doigt un anneau d'or. De son côté, il devait offrir une bague d'or au juge du palais pour le remercier de l'avoir choisi. Les officiers royaux au-dessus de lui étaient[1] :

1° Le préfet du palais;
2° L'aumônier du roi;
3° L'intendant des cuisines;
4° Le portier du palais;
5° Le médecin du roi;
6° Le juge du palais;
7° Le commandant des *Milwyr*.

Le préfet du palais devait être de race royale : frère, fils ou neveu du souverain. « En l'absence du roi, dit la loi, le préfet siégera à la place du souverain et recevra les mêmes honneurs que lui. » Aux trois grandes fêtes de l'année, la reine lui donnait une robe de laine, le roi une robe de lin, et veillait à ce que sa table fût bien servie, son écurie pourvue de chevaux, et que les honneurs dus à son rang lui fussent rendus.

L'aumônier du roi, selon les prescriptions de l'étiquette, devait présenter au monarque l'aiguière d'or contenant de l'eau tiède pour se laver les mains, et une serviette pour les essuyer. Il tenait les gants du roi pendant que celui-ci se lavait les mains.

L'intendant des cuisines remplissait les fonctions analogues à celles du sénéchal auprès des autres princes du continent.

L'emploi du portier du palais était presque fictif, bien qu'il ne fût jamais confié qu'à un personnage de haut rang. Dans les occasions solennelles, le portier ne paraissait pas, et son absence était la marque d'hospitalité la plus entière que pût donner le prince. Aussi, les bardes ont-ils souvent répété cette phrase dans leurs

[1] *Leges wallicæ.*

vers : « Aucun officier ne manque au palais, si ce n'est le portier. »

Des développements sur les autres officiers royaux seraient sans intérêt pour le sujet particulier qui nous occupe; nous nous en tiendrons donc là.

Dans les banquets donnés par le souverain, aux fêtes de Noël, de Pâques et de la Pentecôte, le barde du palais prenait place auprès du majordome (intendant des cuisines), qui, seul, avait le droit de lui présenter la harpe dont il devait jouer. Aux noces du roi ou d'un prince du sang, il allait rendre ses devoirs à l'auguste fiancée, à laquelle il récitait un épithalame, et, pendant le festin, *il était obligé de découper adroitement toutes les pièces de volaille que les maîtres d'hôtel plaçaient devant lui.* Quelque étrange que puisse sembler cette prescription, il paraît qu'au moyen âge elle faisait partie de l'éducation d'un chevalier. Ainsi, on lit dans un vieux poème anglais du XIe siècle que le roi Westnesse dit à Athebrus, son intendant : « Mon ami, va et prends cet enfant chéri pour lui enseigner ton mystère des bois et des rivières; apprends-lui à bien jouer de la harpe avec tes ongles effilés; apprends-lui tout ce que tu sais : remplir ma coupe, *découper devant moi;* la harpe, le chant, etc. [1].

Quand la reine manifestait le désir d'entendre de la musique, le barde du palais devait se rendre à son appel, mais ne pouvait chanter qu'à mi-voix, pour ne pas distraire ou troubler les autres officiers dans l'exercice de leurs fonctions.

Lorsque, en compagnie d'autres bardes, il participait à une *Clera* ou circuit triennal dans le pays, dont nous parlerons bientôt, le barde du palais ainsi que le chef barde touchaient des honoraires doubles de ceux des bardes placés sous leurs ordres. Le barde du palais accompagnait le roi à l'armée, et, avant la bataille, il entonnait le vieil hymne breton *Unbennaeth Prydayn* (la souverai-

[1] W. Chappell, *Popular Music of the olden time.*

neté de la Bretagne), qu'il chantait de nouveau après la victoire. Dès que le roi avait reçu sa part de butin, le barde du palais avait le droit de choisir l'animal le plus beau de tous ceux qui restaient à partager.

Le savant traducteur des lois de Howel, le docteur Wotton [1], a supposé que le titre et le sujet du chant *Unbennaeth Prydayn* étaient seuls prescrits, et qu'on laissait à l'inspiration du barde la pleine liberté de la composition poétique et musicale. Contrairement à cette opinion, Edward Jones [2] est d'avis que ce vieux poème, dont l'air était tout aussi ancien, fut constamment chanté sur les champs de bataille, mais qu'après une longue période de paix, air et poème furent oubliés, et qu'ensuite les bardes remplacèrent par leurs propres inspirations le vieil hymne perdu. Il n'existe pas plus de preuves en faveur d'une opinion que de l'autre. Les Gallois ont toujours cru que l'île de Bretagne tout entière avait appartenu à leurs aïeux kymrys, lesquels en avaient été chassés par les envahissements successifs des Saxons, qui les avaient contraints de chercher un refuge dans les montagnes de la Cambrie. Aussi, lorsqu'ils allaient ravager les frontières anglaises, ils prétendaient légitimer leurs incursions en disant qu'ils voulaient recouvrer leurs droits héréditaires, et les bardes chantaient alors l'hymne antique *Unbennaeth Prydayn.*

Un vassal n'osait entreprendre l'étude de la musique et de la poésie sans la permission de son seigneur suzerain; car, par cela seul qu'il se vouait à la culture des beaux-arts, il acquérait le privilège d'homme libre et se créait une position honorable dans la société. Les annales des peuples septentrionaux abondent en récits pompeux sur les honneurs accordés à la musique par leurs princes, très experts eux-mêmes dans cet art devenu le complément indispensable d'une éducation royale; car un souverain ne passait pour accompli que lorsqu'il savait improviser en s'accompa-

[1] *Leges wallicæ.*

[2] *Musical and Poetical Remains*, etc.

gnant de la *telyn*, instrument favori, pendant une longue suite de siècles, des rois bretons, saxons, danois et normands.

Dans les Galles, nul n'était gentilhomme s'il n'avait une *telyn* et s'il ne savait s'en servir. Par contre, il était défendu, sous des peines sévères, d'apprendre à jouer de la harpe aux serfs et aux esclaves; et personne, excepté le roi, ses musiciens ou les nobles, n'avait le droit de posséder de ces instruments. Sous aucun prétexte, on ne pouvait saisir la *telyn* d'un noble : c'eût été lui ravir sa qualité et le faire descendre au rang de vassal. « Trois choses, disent les lois de Howel, sont indispensables à un gentilhomme ou baron, savoir : sa *Telyn*, son manteau et son échiquier. » L'échiquier, comme la harpe, jouait un grand rôle dans les prérogatives des nobles bretons. Plus loin, on lit dans les mêmes lois : « Trois choses sont nécessaires à un noble : une *épouse vertueuse*, un *coussin sur sa chaise*, et une harpe bien accordée. » Cette maxime du législateur, dont il y aurait certes mauvaise grâce à discuter la gravité, dénote cependant comme une sorte d'intention narquoise, justifiée par les infortunes conjugales des personnages légendaires qui ont passé sous nos yeux. Quant au *coussin*, il occupait une place d'honneur dans l'ameublement du roi et des nobles welches. Ainsi, lorsque les poètes tracent le portrait d'Arthur chez lui, ils le représentent assis dans un fauteuil de joncs verts, sur un tapis de drap aurore, et appuyé sur un coussin de satin rouge. Il n'y a point de doute que, même au xe siècle, ces meubles ne fussent encore très rares et considérés comme des objets de luxe; c'est ce que confirme un conte populaire[1], qui dit qu'en 1169 un chef cambrien s'écriait qu'il voudrait avoir « un fauteuil couvert d'un tapis et un coussin pour s'appuyer ».

Tout gentilhomme savait chanter et s'accompagner de la harpe ou de tout autre instrument. Ainsi, Taliesin dit, dans un de ses poèmes, qu'il est joueur de harpe et de crwth; Tristan est repré-

[1] *Mabinogion*, 1re partie, trad. de Lady Ch. Guest.

senté par les bardes comme poète et musicien habile; ils lui mettent dans la bouche les paroles suivantes :

Je suis bon ménestrel,
Je sais bien temprer harpe et rote,
Et chanter après la note.

Merlin passait aussi pour très bon musicien, puisque, suivant la tradition, Tristan aurait été son élève. Du reste, cet amour pour la musique, qui faisait partie intégrante de l'éducation des rois et des nobles, n'était pas particulier seulement aux Welches; on le retrouvait chez toutes les nations du Nord. Le roi Alfred le Grand avait, dit-on, une connaissance parfaite de la musique, dont il était enthousiaste. Les musiciens renommés étaient sûrs de trouver à sa cour une réception aussi libérale que cordiale. On raconte même qu'un jour, à sa table, voulant faire honneur à Caedmon, poète célèbre de cette époque, il lui présenta sa propre harpe pour qu'il chantât à son tour; mais Caedmon, qui ne savait pas en jouer, se leva honteux, car c'était un déshonneur que de paraître ignorer la musique, et s'en alla. Bède le Vénérable, qui rapporte ce fait, dit : « *Surgebat a media cœna, et egressus suum domum repetebat* [1].

Mais une institution plus ancienne encore que les lois de Howel-Dda, et qui fut très florissante sous Gruffydd ab Cynan, mérite de fixer notre attention, car c'est grâce à elle que la poésie et la musique furent cultivées avec tant de succès dans les Galles : je veux parler de l'*Eisteddfod* (pluriel *Eisteddfodau*) ou congrès triennal des bardes, dans lequel on élisait les chefs bardes et l'on accordait, après concours, des grades à ceux des ordres inférieurs. Ces réunions solennelles, qui se tenaient d'habitude à Aberffraw, ancienne résidence des princes de Galles, dans l'île d'Anglesey, ou à Dinefawr, château royal dans le comté de Caermarthen, ou encore

[1] *Historia ecclesiastica gentis Anglorum cantabrigiæ*. Cf. Chappell, *Popular Music of the olden time*.

à Mathrafael, palais des princes de Powys (comté de Montgommery) dans les Galles du Sud, feront le sujet principal de la section suivante[1].

[1] Les *Eisteddfodau* se sont perpétués jusqu'à nos jours, et il se passe peu d'années où on ne les fête encore dans les Galles. Ils attirent toujours une quantité considérable d'assistants, venus de tous les coins de la principauté; seulement ces solennités ont à peu près perdu leur caractère national et exclusif, et ne sont plus guère que des occasions de divertissements dans lesquels la musique moderne tend de plus en plus à avoir la suprématie et à faire disparaître les vieilles productions welches. Il en sera question plus en détail dans la conclusion de ce travail.

SECTION II.

LES LOIS DE GRUFFYDD AB CYNAN.

L'institution célèbre de l'*Eisteddfod*, que l'on appelait aussi *Gorsedd*[1], remonte à une très haute antiquité; on la trouve mentionnée déjà au temps de Maelgwm, qui régnait au VIe siècle. Ce prince, dans un congrès tenu à Conway, en 540, imposa, dit-on, la condition singulière de traverser à la nage la rivière, large, en cet endroit, de plus d'un mille. Toutes les harpes furent mises hors de service, car l'eau avait détérioré les cordes; mais les bardes, qui savaient leurs compositions par cœur, remportèrent tous les prix[2].

Au IXe siècle, un Eisteddfod fut présidé par le prince Gheraint, surnommé *Bardd Glas*, et vers l'an 1070, le prince Bleddyn ab Cynfin promulgua quelques règlements nouveaux concernant les bardes musiciens, et revisa ou confirma ceux qui étaient en vigueur. Mais le grand réformateur de ces lois, le principal patron des bardes, celui qui porta l'art welche à sa plus haute perfection, fut le prince Gruffydd ab Cynan, qui monta sur le trône des Galles vers la fin du XIe siècle. Son père, Cynan, qui avait épousé une Irlandaise, contraint d'abandonner ses États, dont l'avait dépossédé l'usurpateur Trahaearn, s'était réfugié en Irlande, où Gruffydd vint

[1] Le *Gorsedd* se distinguait de l'*Eisteddfod* en ce qu'il pouvait être tenu dans toute la principauté, aux solstices d'été et d'hiver et aux équinoxes de printemps et d'automne, tandis que l'*Eisteddfod* ne revenait que tous les trois ans, à une époque déterminée et annoncée par tout le pays un an et un jour d'avance. Au temps des druides, le *Gorsedd* (tribunal, siège suprême) était l'assemblée tenue par eux dans les lieux sacrés à des époques fixes, telles que les solstices et les équinoxes. Le *Gorsedd*, ayant été aboli par le clergé catholique, fut remplacé par l'*Eisteddfod*, vers le VIe siècle, mais le nom ne disparut pas; on s'en est toujours servi depuis pour désigner ce genre de réunion.

[2] *Myvyrian Archaïology*, t. I.

au monde, mais où Cynan mourut. C'est là, dans cette « île d'émeraude », qu'il suça, avec le lait de sa nourrice, le goût de la musique et de la poésie, qu'il posséda à un si haut degré; mais l'attention toute particulière qu'il donna aux règlements musicaux laisse croire qu'il éprouvait pour l'art des sons une prédilection marquée. Revenu dans les Galles en 1080, à la tête d'une armée, pour réclamer le patrimoine dont il avait été injustement dépouillé, il rencontra près de Carno son ennemi Trahaearn à la tête de ses troupes : il engagea l'action sur-le-champ et, après une lutte sanglante, défit complètement l'usurpateur et le tua de sa propre main. Rentré en possession de ses États, il rétablit la paix partout et ne pensa plus qu'à y faire refleurir les beaux-arts. Grand partisan de la musique de l'Irlande, fatigué des désordres et des querelles qui divisaient les bardes des Galles et voulant y porter remède, il appela auprès de lui quelques-uns des meilleurs artistes irlandais, pour entreprendre la réforme des méthodes; il régularisa la condition des bardes, et pourvut au règlement définitif de l'*Eisteddfod* et de la *Clera*, par le statut qu'il donna lors de l'Eisteddfod de 1100, à Caerwys, et qu'il présida lui-même. Le programme de cette réunion, que nous allons reproduire, fera voir comment se tenaient ces assemblées :

Dès que le congrès, préalablement convoqué après avis réitérés, sera réuni au lieu désigné pour sa session, on élira comme juges douze personnes versées dans la langue welche, dans la poésie, la musique et la science héraldique, qui donneront à chanter aux bardes, non des chansons *amœbéennes* [1], ni des compositions frivoles, mais des sujets sérieux sur les vingt-quatre mètres [2]. Les juges empêcheront les concurrents de descendre jusqu'à la satire ou l'invective personnelle, et accorderont à chacun d'eux le temps suffisant pour composer un *Englyn*, un *Cywydd* ou un *Awdl* [3], ou tout autre sujet de con-

[1] D'*amœbeus*, alternatif. Poème dialogué dans lequel les interlocuteurs se répondent par sujets égaux. Le mètre de ce genre de poème se composait de deux longues, deux brèves et une longue.

[2] Voyez chap. VII, page 105.

[3] *Ibid.*

cours. Ils prendront les noms de tous les bardes qui se présenteront, pour que tous soient indistinctement appelés à concourir pour la *chaire*, à tour de rôle, en chantant leurs compositions. Les candidats malheureux reconnaîtront loyalement leur défaite et en remettront l'aveu écrit au chef barde, c'est-à-dire à celui d'entre eux qui aura été jugé digne d'occuper la chaire; puis, tous boiront à sa santé et lui payeront les droits établis, comme au chef qui doit les présider, jusqu'à ce que lui-même soit vaincu dans un Eisteddfod postérieur.

A l'exemple de ses ancêtres, et dans le dessein d'exciter l'émulation des bardes, Gruffydd, dans ses nouvelles lois, recommande à ses successeurs de présider en personne, autant que faire se pourra, ces assises artistiques, dont il fit une institution nationale.

« Un Gorsedd des bardes de l'île de Bretagne, dit la loi, doit être tenu dans une localité importante, à la portée de la vue et de l'ouïe du peuple et de la noblesse, *à la face du soleil et à l'œil de lumière;* il serait illégal de tenir ces assemblées pendant la nuit ou quand le soleil n'est pas visible au ciel. »

« Le jugement d'un Gorsedd bardique doit être rendu soit par scrutin, soit par tout autre moyen où la majorité des votes peut être constatée et affirmée. »

On institua quatre chaires de chant et de bardisme, savoir :

1° La chaire de *Morganwg* (Glamorgan), qui prit pour devise : *Dieu et toute bonté;*

2° La chaire de *Deheubarth*, dont la devise fut : *Cœur pour cœur;*

3° La chaire de *Powys*, qui eut pour devise : *Celui qui tue sera tué;*

4° La chaire de *Gwynedd*, dont voici la devise : *Jésus;* ou encore : *Ô Jésus, réprime l'injustice.*

Ces quatre chaires pouvaient être tenues partout en Cambrie, selon que l'occasion l'exigeait. Le mode le plus régulier était de tenir chaque session dans sa province propre; et, en ce cas, l'avis préalable d'un an et un jour n'était pas nécessaire; autrement, cet avis était indispensable.

Une chaire ou Gorsedd des bardes de l'île de Bretagne devait, selon les anciens usages et privilèges, être tenue l'un des grands jours de fête de l'année, qui sont les quatre quartiers solaires, savoir :

1° L'*Alban Arthan* (solstice d'hiver), qui tombe le 10 décembre, ou bien le jour le plus court de l'année, ou le premier de l'hiver, ou le premier de l'an, selon les traditions et usages des anciens bardes kymriques;

2° L'*Alban Eilir* (équinoxe de printemps), qui arrive le 10 mars, lequel était pour les Cambriens le premier jour du printemps;

3° L'*Alban Hevin* (solstice d'été), qui tombe le 10 juin, le premier, selon eux, et le plus long jour de l'été;

4° L'*Alban Elved* (équinoxe d'automne), soit le 10 septembre, le premier et le plus long jour de l'automne.

Ces jours-là, les bardes tenaient leurs chaires, terminaient leurs affaires principales et réglaient leurs intérêts généraux. Le jour qui précédait chaque *Alban* s'appelait la *Vigile*, et le jour qui le suivait, le *Festival*. Chacun de ces jours était libre, comme l'Alban, en sorte que chaque Alban comprenait virtuellement trois jours pleins.

Les époques consacrées à la tenue d'une chaire inférieure, furent les quatre quartiers de la lune, savoir :

1° Le jour de son changement (premier de la lune);

2° Le jour de sa demi-croissance (premier quartier);

3° Le jour de son plein, de son complétement (pleine lune);

4° Le jour de la dernière décroissance (dernier quartier).

C'est pendant ces jours de quartiers lunaires que tout Gorsedd secondaire devait être tenu pour l'édification des familles et du pays, et pour l'instruction des disciples et des novices.

Il était de tradition de former un cercle de pierres au sommet d'un monticule, de façon à enclore une enceinte gazonnée d'une

étendue déterminée. On plaçait les pierres de manière qu'un homme pût se tenir entre elles; mais les deux pierres faisant face au soleil à l'heure de midi étaient assez espacées pour que trois hommes pussent trouver place entre elles; on obtenait ainsi une entrée facile dans le cercle. En face de cette entrée, à trois toises ou trois fois trois toises, on dressait une pierre pour indiquer le point cardinal de l'orient. Au nord de cette pierre, on en plaçait une autre qui faisait face au soleil levant du plus long jour d'été, et au sud de celle-ci, une autre indiquant la position du soleil levant du jour d'hiver le plus court. C'était ce que l'on appelait *les trois pierres de station*. Puis, tout à fait au centre du cercle, on fixait une pierre plus grande, de manière qu'en tirant des lignes partant de son centre aux pierres de station, on pût pointer directement aux trois positions particulières du soleil levant qu'elles indiquaient. C'était la *pierre-autel* du Gorsedd. Les bardes se réunissaient en conseil à l'intérieur de ce cercle, où personne ne pouvait pénétrer à moins d'y être autorisé par un barde. Cette permission s'obtenait difficilement.

La loi enjoignait au barde président de porter une épée au fourreau. Il devait la tenir par la pointe et non par la poignée, parce que cette épée, tenue par la pointe, ne pouvait évidemment être dirigée contre personne. « Quand on portera cette épée au conseil, dit la loi, on la placera nue, en la tenant par la pointe, sur la *pierre-autel* du Gorsedd, puis on fera la proclamation d'usage. Quand on sera arrivé au passage qui dit qu'aucune arme ne sera portée contre eux, les bardes présents s'avanceront, et chacun d'eux mettra la main sur l'épée, qui sera replacée par la pointe à l'entrée du fourreau par le président, afin qu'elle y soit poussée par tous les assistants. » On attestait ainsi que les bardes de l'île de Bretagne étaient des hommes de paix, ne portant d'arme nue contre personne.

L'usage voulait aussi que les bardes demeurassent tête et pieds nus au Gorsedd, en signe de leur respect et de leur soumission

envers Dieu. Ils devaient tenir à la main une baguette de sorbier longue d'une toise, et porter une bandelette de couleur autour de leur bras droit : la baguette d'un étudiant ne devait pas dépasser une demi-toise.

Jamais un Gorsedd ne commençait avant que la prière accoutumée eût été prononcée. Voici celle qui avait été composée par le barde et poète Talhaiarn; les autres y ressemblaient plus ou moins:

Accorde-nous, ô Dieu, ton refuge;
Et dans ce refuge, la force;
Et dans cette force, l'intelligence;
Et dans cette intelligence, le savoir;
Et dans ce savoir, la connaissance du droit;
Et dans la connaissance du droit, son amour;
Et dans cet amour, l'amour de tous les êtres;
Et dans l'amour de tous les êtres, l'amour de Dieu!
Dieu et toute bonté [1].

L'Eisteddfod avait lieu tous les trois ans et devait être annoncé dans toute la Bretagne un an et un jour d'avance. Les compositions imposées en ces occasions roulaient sur des sujets historiques et nationaux; leur caractère d'authenticité les rendait précieuses; car, si ces réunions avaient pour objet principal le progrès de la musique et de la poésie, il était formellement recommandé aux juges de veiller à ce que ni le mensonge ni la fiction ne se glissassent dans le récit des évènements. Nul privilège ne pouvait être conféré à un poème ou discours s'il renfermait quelque chose de contraire à la vérité ou à la paix; car le mensonge, la discorde et l'illégalité ne pouvaient être permis aux bardes de l'île de Bretagne, dont la mission était de prêter appui et force à la vérité, à la paix, à la loi, et de résister à tout ce qui aurait pu tendre à altérer ces biens précieux.

Avant de pouvoir se présenter à l'Eisteddfod, un étudiant était

[1] *Jolo manuscripts.*

tenu de se munir de la permission du seigneur dans la juridiction duquel il demeurait. Si un jeune homme voulait franchir tous les degrés poétiques, il était obligé de subir d'abord l'examen d'un des bardes principaux, qui devait déclarer sur son honneur que l'aspirant avait les dispositions requises pour être admis au noviciat. L'étudiant venait alors l'élève d'un barde qu'il suivait partout et sans l'autorisation duquel il ne pouvait rien composer, ni rien chanter en public. Pendant trois ans, c'est-à-dire d'un Eisteddfod à un autre, il demeurait non gradué et portait le titre de *Disgybl Ypsas Cerdd Dafawd* ou poète aspirant. Au Gorsedd suivant, après avoir subi l'examen, s'il était admis, il devenait *Disgybl Disgyblaidd* ou bachelier en poésie. Il était tenu alors de bien connaître les cinq mètres exacts (*Englyn*), les quatre mètres parallèles (*Cywydd*) et les quinze mètres pindariques (*Awdl*); il devait composer dans la manière scolastique et prouver qu'il savait éviter les *quinze erreurs communes*[1]. Trois ans plus tard, il passait un nouvel examen pour arriver au grade de *Disgybl Pencerddiaidd* ou maître en poésie; il devait posséder toutes les règles de la grammaire et de la rhétorique, expliquer et analyser tous les enchaînements allitératifs du langage, échapper aux erreurs et chanter vingt et un mètres *en harmonie à plusieurs parties*. Nommé alors *Pencerdd* (docteur), il avait épuisé tous les sujets d'étude, et la muse n'avait plus de secrets pour lui.

Quant à celui qui voulait conquérir ses grades de musicien, il fallait qu'il fût présenté par un *Pencerdd*, qui répondait de son aptitude. Pendant un noviciat de trois ans, il demeurait *Disgybl Ypsas Heb Radd* ou étudiant non gradué. S'il apprenait à jouer de la *telyn* (ce qui était presque toujours le cas), il ne lui était permis de s'exercer que sur une harpe de cordes en crin, d'une faible résonance, afin que ses grossiers essais d'harmonie n'écorchassent pas les oreilles des maîtres, mais surtout afin de l'exciter à étudier

[1] J'ai vainement cherché à découvrir ce qu'étaient ces *quinze erreurs communes*.

avec ardeur, dans l'espoir d'échanger le plus tôt possible cet instrument peu mélodieux contre un autre plus parfait. Lors de cet échange, il payait un droit au chef barde.

Le premier grade qu'il obtenait après une période de trois ans, était celui de *Disgybl Ypsas Graddol* ou étudiant musicien du premier degré; pour y arriver, il devait savoir dix *Cwlwm*, un *Colofn*, un *Cadair* et huit *Caniad*[1]. Le second degré, *Disgybl Disgyblaidd* ou bachelier, l'obligeait à connaître vingt *Cwlwm*, deux *Colofn*, deux *Cadair*, seize *Caniad* et les vingt-quatre mesures de musique. A l'Eisteddfod suivant, pour être nommé *Disgybl Pencerddiaidd* ou maître de musique, il lui fallait posséder trente *Cwlwm*, trois *Colofn*, trois *Cadair*, vingt-quatre *Caniad* et quatre *Gosteg*. Enfin, pour être admis au nombre des *Pencerdd* ou docteur, il était dans l'obligation de connaître quarante *Cwlwm*, quatre *Colofn*, quatre *Cadair*, trente-deux *Caniad*, vingt *Cwlwm de Cydgerdd* et quatre *Gosteg;* de comprendre toutes les lois et les modifications de l'harmonie, spécialement les vingt-quatre mesures de musique; de composer un *Caniad* que les bardes supérieurs déclareraient parfait, et de démontrer toutes ses propriétés, divisions, subdivisions, licences et repos, ses notes naturelles et accidentelles, enfin tous les changements de mouvements dans plusieurs modes. Si le *Pencerdd* était harpiste, il était tenu de connaître encore les trois *excellents Mwchwl*, équivalant aux quatre *Colofn* (c'est-à-dire qu'il pouvait choisir entre les deux genres celui qui lui convenait le mieux) et les trois *nouveaux Mwchwl*, équivalant aux quatre *Cadair*. En outre, il devait être assez fort sur la *telyn* pour que les maîtres pussent déclarer qu'il était digne de professer son art et de concourir aux Eisteddfodau.

Seuls, les *Pencerdd* avaient le droit d'enseigner; toutefois ils ne pouvaient prétendre à plus d'un élève chacun. On recommandait expressément aux disciples d'avoir le plus grand respect pour leurs maîtres, et surtout d'éviter de rire ou de se moquer d'eux s'ils les

[1] Voyez l'explication de ces termes et des suivants au chapitre VII, pages 105 et suiv.

voyaient commettre des étourderies ou des maladresses, bien pardonnables à des esprits rêveurs et contemplatifs. Mais le privilège le plus apprécié d'un *Pencerdd* était son droit de concourir à l'Eisteddfod; car, s'il remportait le prix, il devenait *chef barde* et allait s'asseoir sur le siège d'honneur, d'où il prenait le titre de *Bardd Cadairion* ou barde de la chaire. On lui passait au cou une chaîne d'or, marque distinctive de son autorité. Ses émoluments étaient importants; ils comprenaient non seulement ce qu'il touchait pendant les tournées annuelles et celles de *Clera*, mais encore les droits qui lui étaient dus par les étudiants lorsqu'ils échangeaient contre une *telyn* véritable celle qui était montée en cordes de crin, par les nobles le jour de leurs noces et par les filles des bardes de sa juridiction qui se mariaient. En outre, le roi dotait les enfants des chefs bardes.

Gruffydd ab Cynan partagea ensuite les bardes en trois ordres: les poètes, les hérauts et les musiciens, qui se subdivisaient eux-mêmes en sections. Il y eut des bardes réguliers de six classes, trois de poètes et trois de musiciens, assistant suivant leurs grades aux Eisteddfodau.

La première classe de poètes (*Prydydd* ou *Pryfardd*) consistait en bardes historiens, qui mêlaient parfois la prophétie à leurs inspirations. C'était à eux qu'il appartenait de louer la vertu et de flétrir le vice. En s'adressant aux femmes, ils devaient s'abstenir de tout propos galant ou équivoque, et lorsqu'ils parlaient à des ecclésiastiques, il fallait que leur ton fût toujours convenable et respectueux. S'ils avaient un trait satirique à décocher, ils devaient le faire avec modération et décence. Ils étaient tenus aussi de répondre sans amertume aux critiques des *Clerwr* ou bardes d'un ordre infime (ménétriers), lors des réjouissances qui accompagnaient les mariages des grands, seules occasions où de semblables privautés étaient tolérées de la part de ces ménestrels, qui ne se faisaient pas faute d'en profiter. Nous aurons à revenir sur les *Clerwr*, que les bardes réguliers ont longtemps poursuivis de leurs sarcasmes et souvent de leur haine.

La deuxième classe, dite *des Teuluwr* ou *Posfardd*, comprenait les bardes domestiques vivant dans les maisons des nobles, dont ils célébraient les mérites et les hauts faits; ils chantaient aussi le bonheur domestique et les vertus sociales.

La troisième classe, dite *des Arwyddfardd* ou hérauts, bien que la dernière dans l'ordre hiérarchique, était probablement la première en considération, car elle se composait des bardes héraldiques ou chroniqueurs nationaux, très versés dans la science du blason, des généalogies, et fort au courant des poésies anciennes.

Ainsi, le *Prydydd* occupait le rang le plus élevé et la position la plus honorable. Le *Teuluwr* était le barde de la famille, espèce de fonctionnaire local, accessoire de la cour ou du château. Giraldus Cambrensis[1] dit de lui : « Ce qui me semble digne de remarque, c'est que les bardes welches, chanteurs ou réciteurs, ont les généalogies des princes dans leurs livres les plus anciens et les plus authentiques écrits en gallois. » Le barde domestique était chargé du soin des documents historiques appartenant au clan ou à ses chefs, dont il était l'historiographe. Souvent aussi il devenait le précepteur des enfants du chef de la famille. L'*Arwyddfardd* était aussi appelé *Storiawr* (inventeur de fables, de contes). C'est probablement à cette classe de lettrés qu'est due la rédaction des *Mabinogion*. Quant au *Cler*, c'était le barde vagabond qui allait de maison en maison, vivant de la charité des chefs de clan, dont il chantait les exploits pour les remercier de leur hospitalité.

Le *Clerwr*, qui occupait le degré le plus infime de la profession bardique, répondait à peu près au chanteur ambulant de nos jours. Mais, parmi les bardes réguliers mêmes, une autre distinction s'établit encore : ce fut celle des *Priv Beirdd* ou chefs du chant. Ceux-ci prétendaient descendre de chefs bardes, descendus eux-mêmes des druides. Il est bien possible que quelques-uns eussent

[1] *Cambriæ descriptio.*

IMPRIMERIE NATIONALE.

cette origine, et certainement l'influence des idées druidiques est appréciable dans la poésie welche du XIIe siècle; mais ce n'était pas le druidisme réel de l'histoire, c'était celui de la tradition, purifié, modifié et altéré pour être accommodé au goût d'un siècle plus raffiné et d'intelligence supérieure. Il n'est pas possible d'admettre que le druidisme ait continué à être pratiqué comme culte au XIIe siècle, bien que, dans la théologie bardique, la mythologie et le roman se fussent approprié les faits de l'histoire et les contes de la tradition. Le druidisme fut revivifié pour le besoin d'une classe particulière, et il servit à donner plus de dignité encore à ceux qui furent admis dans la confrérie des *Priv Beirdd* ou bardes primitifs. On trouve, dans les poésies du temps, des passages qui semblent supposer une croyance à la célébration de mystères. Il est évident que les bardes encouragèrent cette croyance en attribuant aux bardes primitifs ce qui ne leur appartenait pas; de là, les poèmes attribués faussement à Taliesin et à Merlin. En réalité, le druidisme, au XIIe siècle, ne fut qu'une fiction bardique. Revenons aux bardes musiciens.

La première classe était celle des harpistes, la deuxième celle des joueurs de *crwth* à six cordes, et la troisième celle des chanteurs, qui devaient interpréter les compositions des poètes. « Un chanteur, dit la loi, doit savoir les treize airs principaux avec leurs figures; il doit comprendre également les treize styles d'expression, les vingt-quatre mètres de poésie, les vingt-quatre mesures de musique, et composer dans les trois mètres principaux. Il lui faut lire couramment le gallois, le bien écrire, et être assez habile pour restaurer et corriger les vieux poèmes altérés ou corrompus par les copistes. »

Afin de stimuler les *Arwydd Farddau* ou hérauts à conserver la langue pure de tout alliage, à perpétuer le souvenir des belles actions et à ne pas négliger la généalogie des Cambro-Bretons, il leur était alloué une certaine somme à prélever sur les revenus des terres arables de leurs districts respectifs. Les lois de Howel,

remises en vigueur par Gruffydd ab Cynan, disaient encore que les bardes domestiques qui vivaient dans les châteaux des petits chefs cambriens avaient droit à un vêtement de laine de leur seigneur et à un vêtement de toile de sa femme. En campagne, ils montaient un cheval de l'écurie du châtelain. A Noël, à Pâques et à la Pentecôte, ils prenaient place au banquet de famille à côté du majordome; ils étaient exempts d'impôts et inviolables dans leur personne.

L'Eisteddfod était, on le comprend suffisamment après ce que l'on vient de lire, une école sévère, un tribunal incorruptible, dont les arrêts s'exécutaient dans toute leur rigueur. On a vu qu'après des examens satisfaisants les étudiants et les disciples montaient d'un degré et obtenaient un grade supérieur, jusqu'à ce qu'ils devinssent maîtres dans leur profession. Par contre, le poète ou le musicien qui, à l'expiration du terme triennal, n'était pas reconnu digne d'avancer, perdait le grade qu'il possédait et descendait d'un degré.

Les lois de Howel Dda et celles de Gruffydd ab Cynan avaient été sagement combinées pour exciter l'émulation des bardes et contraindre moralement les étudiants à ne jamais négliger leurs études. Quant à faire faire des progrès à la musique et à la poésie, il n'est pas bien sûr qu'elles y fussent aussi propres. Ce qui est certain toutefois, c'est que l'obligation de se soumettre à un nouveau concours et à une élection nouvelle tous les trois ans empêchait le haut dignitaire des bardes de s'endormir sur ses lauriers; il lui fallait sans cesse perfectionner son talent, s'il ne voulait, au prochain Eisteddfod, se voir évincé par un rival plus habile que lui.

Le chef barde des poètes ou chef du chant et le chef barde des musiciens étaient entourés du plus grand respect et jouissaient de privilèges plus étendus que bien des officiers de la maison du roi. A la chaîne d'or qu'ils portaient comme marque honorifique était suspendue, pour le chef barde musicien, une harpe

d'argent longue de 6 pouces, et, pour le chef barde poète, une chaîne d'argent de même dimension.

Nous allons dire de quoi se composaient les émoluments d'un barde régulier. Indépendamment de son droit à cinq acres de terre en libre mouvance, comme Cambrien de descendance pure, il pouvait prétendre à la possession de cinq autres acres ou de leur équivalent. De plus, il lui était permis de demander une rémunération pour son poème dans un Gorsedd et une redevance lors d'un mariage royal et du mariage de personnes nobles ou de tout couple cambrien aborigène, à titre de salaire pour la garde des traditions de famille et des arbres généalogiques. Une redevance lui était également due pour chaque poème commémoratif d'une belle action. Si cette action avait été accomplie par un individu, l'émolument était fixé par l'usage; si elle l'avait été par la nation, on accordait au barde, comme récompense, un *circuit* professionnel supplémentaire. Les bardes, on le voit, tiraient leurs revenus généraux des présents qu'ils recevaient aux noces et des honoraires qu'ils recueillaient dans leurs tournées annuelles de Noël, de Pâques et de la Pentecôte. Ces honoraires et ces présents étaient fixés proportionnellement à leurs grades hiérarchiques; car Gruffydd ab Cynan avait taxé à 3 schellings 4 pence la rémunération du poème d'un étudiant, et à 6 schellings 9 pence celle du poème d'un maître. Le nombre des bardes qui pouvaient être hébergés dans une maison était réglé sur la condition du maître du logis. Il leur était interdit d'exiger des cadeaux au delà d'une certaine valeur, sous peine d'être privés de leurs instruments pendant trois ans : en pareil cas, on confisquait, au profit du prince, ce qui avait été illicitement reçu.

Pour éviter l'encombrement dans une même partie du pays, les disciples demandaient à leurs maîtres, un mois avant chaque fête, les noms des cantons qu'ils devaient parcourir et réglaient ensuite entre eux l'ordre de ces pérégrinations. En ces circonstances, les étudiants faisaient l'office de véritables maréchaux des logis.

Une autre source abondante de profits pour les bardes était leur grande tournée triennale de *Clera*. C'est dans les lois de Howel que se trouve la première mention de ce circuit général à travers le pays, circuit qui venait toujours après un Eisteddfod, mais n'était pas limité, comme les autres, à un district particulier, car les Galles tout entières étaient ouvertes à ceux qui avaient pris part au concours. Les bardes aveugles ou infirmes obtenaient de droit le privilège de *Clera*, sans être astreints à se présenter à l'Eisteddfod. Lors d'un festival ou de la dédicace d'une église, le barde voyageur trouvait partout l'hospitalité; mais, pendant toute la durée de la fête, il devait demeurer sous le toit où il avait été accueilli et ne pouvait le quitter sans le consentement de son hôte, à moins qu'une autre personne ne l'eût invité. S'il se permettait de s'introduire quelque part sans être appelé et s'il s'enivrait, il perdait ses honoraires de *Clera*, que l'on affectait alors aux besoins de l'église. S'il commettait une inconvenance devant la maîtresse de la maison ou devant une jeune fille, il encourait une amende, la prison et la confiscation, pour sept ans, de ses honoraires de *Clera*.

Nous avons vu que, outre les bardes réguliers, il en existait d'autres connus sous le nom générique de *Clerwr;* ils étaient non gradués, de peu de considération, n'avaient rien à prétendre dans les *Eisteddfodau* et leur gain était très minime. Cette classe se composait généralement de flûteurs, de joueurs de *trithant*[1], de tambourineurs et de bouffons ou jongleurs. Ces ménestrels de basse condition étaient reçus dans les châteaux et dans les maisons qui voulaient bien leur ouvrir leurs portes, aux fêtes solennelles, aux noces, aux baptêmes, etc.; mais, si un barde gradué s'y trouvait en même temps qu'eux, ils devaient lui obéir et ne point se permettre de chanter ni de jouer sans son consentement. Aux noces des princes seulement leur rôle changeait. La coutume

[1] Voyez chap. x.

voulait que, quelques jours avant le mariage, on donnât une fête dans laquelle le barde régulier, qui prenait alors le surnom de *Cyff Cler*, assis au milieu de la grande salle du château, était en butte aux quolibets des *Clerwr*, et notamment de celui d'entre eux qui avait été choisi pour cet office et qui recevait alors le titre de *Datceiniad Pen Pastwn* (maître chanteur au long bâton). Dans ces effusions satiriques improvisées, il leur était permis de tout dire, excepté ce qui aurait ressemblé à un outrage personnel ou à une allusion blessante. Le *Cyff Cler*, gravement assis sur son siège, gardait un silence imperturbable et laissait le ménétrier complètement maître de produire toutes les élucubrations plus ou moins drôles qui lui passaient par la tête pour exciter l'hilarité de la société. Mais le lendemain, les rôles changeaient : le *Cyff Cler*, prenant la parole à son tour, répondait aux attaques de la veille, et souvent ses adversaires auraient bien voulu ne pas avoir commencé.

Les *Clerwr*, selon Owen Pugh[1], furent, à l'origine, des savants, des professeurs de l'ordre druidique qui, d'après la coutume bardique, avaient le privilège de parcourir périodiquement le pays pour instruire le peuple : de là, le nom de *Clera* et celui de *Cler*, qui signifie *lettré*. Mais, plus tard, ils ne formèrent plus qu'une confrérie de chanteurs ambulants, qui, autorisés par la loi, parcouraient la contrée en tous sens. Quand le clergé fut devenu un ordre tout à fait distinct de celui des bardes, ceux-ci, trop faibles pour pouvoir protéger les membres de leur caste, perdirent de leur prestige. Alors on promulgua une loi permettant aux *Clerwr* de faire dans le pays des tournées périodiques et régulières, dans lesquelles ils percevraient des honoraires en rapport avec leurs grades et avec la qualité de leurs hôtes. Owen Pugh me semble être tombé dans une confusion singulière, car il assimile les *Clerwr* aux bardes, tandis que ceux-ci ne cessèrent de protester contre une pareille assimilation. Les bardes seuls avaient

[1] *Welsh Dictionary*, au mot *Cler*.

droit à des honoraires. Quant aux *Clerwr*, ils ne pouvaient rien réclamer et devaient s'en remettre au bon vouloir et à la générosité de ceux qui les recevaient. Ce régime finit par dégénérer en véritable mendicité, et le nom de *Cler* ne désigna plus qu'un parasite, un fainéant.

Les *Clerwr* faisaient le désespoir des bardes réguliers; car souvent les poésies toutes populaires de ces ménestrels étaient préférées à celles des bardes par les gens du peuple, qui les comprenaient mieux et qui les trouvaient plus à leur portée. Sans vouloir prétendre diminuer le mérite des bardes, ni l'influence incontestable qu'ils eurent sur les populations de leurs montagnes, on ne peut nier que les chansons des *Clerwr* fussent plus au niveau de l'intelligence du vulgaire. Dès le VIe siècle, nous voyons Aneurin déclarer avec insistance que ses chants sont bardiques et non populaires, tant il a l'air de craindre qu'on ne les confonde avec ceux des ménestrels. « Les ménestrels (*Clerwr*), s'écrie un poète du XIIIe siècle, persévèrent dans leurs fausses coutumes; les propos immoraux font leurs délices; ils ne prononcent que des éloges vains et sans goût; en tout temps le mensonge est sur leurs lèvres; ils ridiculisent les personnes vertueuses; les femmes mariées, ils les trompent par leurs flatteries et dans des intentions nuisibles; les pures et blanches vierges de Marie, ils les corrompent; ils apportent la honte à ceux qui ajoutent foi à leurs discours; ils causent de l'ennui aux gens de bonnes mœurs et passent leur existence dans la vanité. Toute la nuit ils boivent, le jour ils dorment; ils s'engraissent dans la paresse et refusent tout travail; dans les cours, ils veulent prendre part aux fêtes; ils ne profèrent que des mots vides de sens; chaque péché mortel, ils le vantent; chaque action vile les rend fiers; ils ne pensent pas au jour de la mort. Ils ne connaissent ni l'hospitalité ni la charité, et ne s'abstiennent d'aucune sensualité; les dîners et autres offrandes, ils ne les payent pas; ils abusent les hommes justes et se vautrent dans les excès. Les oiseaux volent, les poissons nagent, les abeilles font du miel, les vers rampent, chacun travaille pour

gagner sa nourriture; il n'y a que les ménestrels qui soient d'inutiles paresseux. Je ne raille ni le savoir ni la ménestrandie, car ce sont des dons du ciel pour éclairer la pensée. Taisez-vous, malheureux rimeurs! vous êtes incapables de juger entre le vrai et le faux. »

On a dit, à tort, que cette diatribe devait remonter au VIe siècle, et que les bardes dont il est question étaient ceux de Maelgwm Gwynedd, roi des Galles du Nord. En effet, elle a été composée seulement au XIIe siècle, dans l'intention de satiriser les bardes de l'époque. Longtemps on l'a attribuée à Taliesin, mais on sait aujourd'hui qu'elle est de Jonas Mynydd, qui vivait en 1250. Il faut ajouter, toutefois, que ces invectives ne s'adressent pas aux bardes réguliers, qu'elles protestent uniquement contre les désordres des poètes et des ménestrels de l'ordre inférieur et les moins recommandables. En tout cas, ce sont de bien grosses injures contre ces malheureux *Clerwr*, dont le plus grand crime fut, probablement, de composer des chansons et des complaintes que le peuple chantait avec plaisir et qu'il payait d'une cordiale hospitalité. Pure question de concurrence.

M. de la Villemarqué a donné, dans le *Barzas Breis*, le texte de cette diatribe en breton welche et en breton armoricain. « De la comparaison de ces deux textes, dit-il, résulte, même pour celui qui n'a aucune connaissance de ces idiomes, que le breton moderne diffère peu de celui de Taliesin. Pas un nom, pas un verbe, pas un adjectif qui n'occupent la même place, en vertu de règles communes, ou qui puissent être déplacés sans violer ces règles; pas une consonne muable qui n'y suive la même loi de permutation. En un mot, il ne manque aux deux pièces, pour offrir une parfaite identité, que d'avoir été écrites dans le même dialecte. Non seulement les mots du fragment cité, excepté quatre, se retrouvent dans tous les dictionnaires de la langue bretonne, mais encore ils sont journellement employés par les paysans des divers cantons de la Bretagne, dont le moins intelligent comprendrait les vers du barde du

vi^e siècle. » M. de la Villemarqué a commis ici une grave erreur en attribuant cette composition au Taliesin du vi^e siècle et en confondant la langue du xiiie avec celle du vi^e. Les meilleurs critiques ne font pas remonter ce poème plus haut que 1250, et le rapportent à Jonas Mynydd ou au pseudo-Taliesin, qui a dû vivre à la même époque.

Il faut regretter que les chansons des *Clerwr*, qui furent, sans aucun doute, des chansons populaires, n'aient pas été conservées; car elles durent être plus franchement nationales que les écrits bardiques; elles durent mieux refléter l'image du peuple cambrien. Th. Stephens[1] attribue cette absence totale de chants populaires au prix élevé que coûtait alors le parchemin, au petit nombre d'hommes sachant lire et écrire, et aux exigences pécuniaires des copistes; circonstances qui contraignaient les chroniqueurs à ne consacrer qu'une ligne aux évènements d'une année. Peut-être ces raisons empêchèrent-elles la perpétuation d'une littérature qu'on jugait sans doute sans valeur et qu'on croyait condamnée à mourir. Comme on ne connaissait alors ni l'imprimerie, ni l'art de fabriquer le papier, la plupart des productions légères des Galles ont été perdues sans retour. Il est à présumer pourtant qu'il y en eut beaucoup chez un peuple aussi amateur de chansons que les Kymrys et surtout, chez ceux du Glamorgan, longtemps renommés pour ses chansonniers.

On a conservé le souvenir de plusieurs *Eisteddfodau* présidés par des princes welches. En 1107, Cadwgan ab Bleddyn, prince de Powys, tint une de ces assemblées au château de Cardigan, où eurent lieu des joutes musicales extraordinaires. En 1177, Rhys ab Gruffydd, prince des Galles du Sud, présida un autre Eisteddfod dans le même château de Cardigan, qu'il venait de faire reconstruire. Ce congrès se fit remarquer par sa grande magnificence; la proclamation en avait été faite dans toute la Bretagne et l'Ir-

[1] *The literature of the Cymry.*

lande un an et un jour d'avance, selon la coutume. Les bardes poètes et musiciens des Galles du Nord et du Sud, invités personnellement à cette fête, y furent reçus avec de grandes démonstrations de respect. Les luttes artistiques, longues et sérieuses, se terminèrent à l'honneur des deux parties : le prix de poésie fut adjugé aux bardes poètes du Nord, et celui de musique aux bardes musiciens et domestiques du prince Rhys. Ce dernier confirma aux bardes les franchises et privilèges qu'ils tenaient des anciens statuts, et régla sur de nouvelles bases leurs honoraires, qu'il proportionna au rang qu'ils occupaient dans leur ordre et aux grades obtenus par eux. L'annexion des Galles à l'Angleterre par Édouard Ier fut un coup funeste porté aux coutumes nationales et surtout aux Eisteddfodau, que ce souverain ne voyait pas de bon œil. Il ne s'en tint plus que de loin en loin. Cependant, sous le règne d'Édouard III, Ifor ou Ivor Hael, l'un des chefs du clan des Morgan de Tredegar, en convoqua un au château de Gwern-y-Cleppa, et sous Édouard IV, Gruffydd ab Nicolas en présida un à Caermarthen, où il déploya un luxe princier. En 1523, Henri VIII institua une commission chargée de convoquer un Eisteddfod à Caerwys, pour la réorganisation du système bardique tombé en décadence. Mais nous reparlerons de ce prince quand nous serons arrivés à l'époque de l'avènement des Tudors au trône d'Angleterre.

Dans la constitution sociale des Galles, le barde fut donc un élément important et même nécessaire : c'était le dépositaire des connaissances générales du pays, et comme chaque famille marquante avait un barde domestique chargé de la conservation des archives et de l'éducation des enfants, cette caste dut être très utile et même devenir presque indispensable. Beaucoup de bardes furent très savants et possédèrent parfaitement toutes les connaissances de leur époque. Leur théologie était bien plus avancée que celle de l'Église, et quoique leur savoir en sciences naturelles fût assez peu étendu, ils n'étaient égalés par aucun de leurs conci-

toyens; plusieurs même connurent le latin et étudièrent les auteurs classiques.

Au moment où toutes les langues européennes modernes étaient en voie de formation, les Welches possédaient déjà un idiome riche et une classe d'hommes qui, chaque jour, augmentaient le fonds de leur littérature par des productions d'un excellent style, démontrant la richesse étymologique de la langue cambrienne. Aussi l'influence morale des bardes fut-elle considérable. Trop souvent, il est vrai, ils prêchèrent la guerre, et, cédant aux instigations de leurs princes, ils n'hésitèrent pas à faire retentir le cri de vengeance contre les Logriens (Anglais); mais il faut dire aussi qu'ils furent les principaux soutiens de l'esprit patriotique du pays; ils prédirent, au nom de Taliesin et de Merlin, le retour d'Arthur, de Cadwaladr et de Cynan; et comme un peuple intelligent et brave ne saurait demeurer asservi, il leur fut facile d'inoculer à leurs concitoyens leur amour de la patrie et leur haine de l'étranger. Les Welches seraient donc ingrats s'ils ne conservaient pas un souvenir reconnaissant à leurs anciens bardes, qui défendirent l'indépendance de leur pays aussi longtemps que cela fut possible.

CHAPITRE VI.

LE DRAME CHEZ LES ANCIENS WELCHES.

Tous les peuples européens ont eu un art dramatique à eux propre, qui naquit chez eux et qui porte l'empreinte de leur esprit, de leurs mœurs et de leurs coutumes. On sait que, chez eux, cet art fit ses premiers pas dans les mystères, les miracles, les moralités, les sotties, etc., et que le clergé, qui en fut, on peut le dire, l'instigateur, lui donna aussi une forte impulsion en permettant les représentations théâtrales dans les églises et dans les cloîtres. De là à s'emparer de la place publique et de l'attention du peuple en général, il n'y avait qu'un pas, et ce pas fut fait. L'Église savait bien que, pour attirer et retenir les fidèles, il fallait rendre le culte divin attrayant et, osons dire le mot bien qu'il jure en pareille matière, amusant. Elle avait donné à la prédication religieuse un caractère quasi dramatique, et comme ornement de la liturgie, elle avait imaginé de véritables représentations scéniques pendant la nuit de Noël et aux fêtes de l'Ane et des Fous[1]. Des drames, ayant une action déterminée, des dialogues, ne tardèrent pas à suivre ces premiers essais. Ainsi l'Église, sans s'en douter, se faisait la marraine du théâtre moderne, qu'elle devait plus tard poursuivre de tant de malédictions. Que les Welches aient possédé le génie dramatique et qu'ils aient établi chez eux des divertissements scéniques, on ne peut le nier après les intéressantes et savantes recherches d'Edward Williams (*Jolo Morganwg*), de son fils Taliesin Williams (*Ab Jolo*), du révérend Th. Price (*Carnhuanawc*) et enfin de M. Th. Stephens. C'est en m'aidant de ces documents que je vais essayer de faire connaître un sujet nouveau, qui n'a été que bien légèrement effleuré, du moins en ce qui concerne les

[1] Voyez Félix Clément, *Histoire de la musique religieuse.*

Welches, par M. H. de la Villemarqué dans son *Étude sur le théâtre chez les nations celtiques*[1].

Cependant, à bien considérer les choses, il ne paraît pas que, chez les Gallois, ce soit l'Église qui ait donné la première impulsion aux représentations dramatiques; car les plus anciens poèmes dialogués qui remontent, à ce que l'on croit, au XIIe siècle, et qui sont certainement des fragments de vieilles pièces aujourd'hui perdues, roulent principalement sur les faits et les personnages de la légende nationale. C'est Arthur qui est en jeu, et avec lui les plus marquants chevaliers de la Table ronde; les dialogues religieux leur sont postérieurs.

Dans le récit de la fête donnée, en 1135, par le prince Gruffydd ab Rhys, on trouve cette phrase, qui n'a pas été assez remarquée jusqu'ici : « On y exécuta toutes sortes de jeux d'illusion (*Hud a lledrith*) et de fantasmagories (*Aphob arddangos*), et on y fit toutes espèces d'exhibitions. » Si l'on rapproche de cette phrase les mentions fréquentes du mot *miragl* (miracle) que l'on rencontre dans les écrits des bardes, on pourra supposer avec raison que ces pièces ne se réfèrent pas nécessairement aux miracles de l'Écriture sainte, bien qu'en quelques points elles aient de l'affinité et de l'analogie avec les masques, les mystères et autres vieilles manifestations de l'art dramatique chez les nations continentales. Mathieu Pâris nous apprend que le miracle de sainte Catherine fut joué à Dunstable en 1119, et les *Annales Burtonenses* attestent que l'on voyait beaucoup d'acteurs nomades ou ambulants vers le milieu du XIIIe siècle. Il est donc supposable que le *Hud a lledrid aphob arddangos* était quelque chose dans le genre des pièces de ce temps-là.

Ces compositions dialoguées et scéniques furent-elles un produit immédiat, spontané du sol gallois, ou bien y furent-elles importées d'Angleterre? Rien ne s'oppose, il me semble, à ce qu'elles aient

[1] H. de la Villemarqué, *Le Grand Mystère de Jésus*.

eu une origine welche, car les moines et les couvents étaient aussi nombreux dans les Galles que dans le pays voisin; or les mystères, les moralités étant de provenance monacale, et les moines welches ayant fait preuve d'une activité littéraire supérieure à celle de leurs confrères anglais, comme en témoignent Gildas, Nennius, Walter, Mapes, Giraldus Cambrensis et Geoffroy de Monmouth, ce n'est pas se montrer trop hardi de dire que les miracles émanèrent directement des couvents de la Cambrie.

Il ne sera pas hors de propos de citer ici l'opinion d'un savant critique allemand, W. A. Schlegel[1], qui s'est beaucoup occupé du théâtre, et qui est d'avis que « nous ne possédons aucun titre nous permettant d'affirmer que le drame fut inventé d'un seul coup et qu'il a été ensuite emprunté par un peuple à un autre peuple. Au contraire, l'invention de l'art dramatique et du théâtre paraît une chose toute naturelle. L'homme a une forte propension à la mimique; quand il entre avec chaleur dans la situation, dans les sentiments, dans les passions d'autrui, il cherche involontairement à lui ressembler dans ses gestes. Un des plus grands amusements des enfants, c'est de représenter les personnes qu'ils sont à même d'observer, et avec l'heureuse flexibilité de leur imagination, ils arrivent à reproduire les caractères du rôle qu'ils veulent jouer. Mais un pas de plus était nécessaire pour arriver à l'invention du drame, » etc.

Les Anglais et les Welches firent ce pas. Fut-il spontané chez tous deux, ou bien l'un suivit-il l'exemple de l'autre? Il est bien difficile de répondre d'une façon satisfaisante à cette question; mais, en tout cas, s'il y eut un imitateur, je ne crois pas que ce fut le peuple kymry. A la vérité, ses princes eurent des rapports fréquents avec les rois d'Angleterre et ils adoptèrent la plupart des coutumes de la cour de Londres; mais aujourd'hui les critiques les plus autorisés n'hésitent pas à reconnaître que l'Europe doit sa

[1] *Dramatische Litteratur*, lect. II.

littérature romantique aux Bretons et aux Welches. Pourquoi alors ne leur devrait-elle pas aussi le *drame romantique?* Cela est d'autant plus admissible, d'autant plus possible, que les restes dramatiques de la littérature galloise sont éminemment *romantiques.* Les *Mabinogion* abondent en dialogues; il n'était pas besoin d'un grand effort d'invention pour arriver à faire déclamer ces discours par des acteurs. On ne conteste plus que les Welches n'aient été fort en avance sur leurs voisins, dans tous les genres de littérature; est-il donc impossible qu'un peuple qui, le premier, sut inventer les romans et les contes, ait imaginé aussi le dialogue parlé, surtout lorsque ces romans et ces contes, dont nous avons encore des fragments, ne furent pas des traductions, mais des compositions originales? Si nous prenons la peine d'étudier, d'examiner d'un peu près les caractères physiologiques et distinctifs des deux peuples, les Kymrys et les Anglo-Normands, il nous sera facile de discerner lequel fut l'inventeur, et lequel l'imitateur.

Plus que tout autre, le peuple normand a été imitateur; plus que tout autre aussi, il a été habile à améliorer. Aujourd'hui encore, l'Anglais est plutôt apte à perfectionner qu'à inventer. Donnez-lui une idée : pourvu qu'elle soit pratique, il la tournera, la retournera, la transformera si bien, qu'il en semblera l'inventeur, quoiqu'il n'ait fait que se l'approprier et la perfectionner. Les Normands du moyen âge n'agirent pas autrement. Chaque fois que leurs voisins imaginaient quelque chose de neuf, ils ne manquaient pas de s'en emparer et d'en opérer si complètement la transformation, qu'ils paraissaieut en avoir fait la découverte. Une ballade, un poème venait-il de Bretagne ou d'Espagne, vite le Normand y adaptait sa métrique et sa musique, et en faisait une œuvre nationale et populaire. Architecture, sculpture, peinture, poésie, tout lui convenait; de tout il faisait son bien. Il fut toujours plagiaire, mais plagiaire intelligent, plagiaire de génie. Les Anglo-Normands n'inventèrent pas la littérature romantique; ils se

contentèrent d'améliorer et d'étendre ce qu'avait découvert l'imagination des Gallois et des Bretons.

Cependant, si l'on faisait quelque difficulté d'admettre cette manière de voir, si l'on prétendait que les Welches empruntèrent l'idée des représentations publiques, je répondrais que, pour les divertissements intellectuels, les princes kymrys ne demeurèrent jamais en arrière des monarques anglais, mais les surpassèrent presque toujours. « Le dialogue écrit, dit Th. Stephens, semble supposer un drame, et l'existence, dans les écrits welches qui nous restent, de dialogues d'une antiquité incontestable, m'a toujours paru un fait inexplicable dans toute autre hypothèse. » Ceux qui existent encore sont d'une grande simplicité et n'indiquent assurément qu'un état très élémentaire du drame. Je vais emprunter à ces œuvres quelques citations. La première est un dialogue entre Arthur et Genièvre (*Gwenhwyer*), nièce de Melwas, roi d'Écosse, lorsqu'il alla lui faire la cour et la demander en mariage.

ARTHUR.

Noir est le coursier qui me porte; il ne recule ni devant l'eau ni devant l'homme.

GENIÈVRE.

Vert est le siège qui me porte; c'est la couleur de la nature. Le vantard sera toujours méprisé. Celui-là seul est un homme, qui sait soutenir ses paroles par ses actes. Qui se tiendra ferme à cheval? Qui marchera devant le front de bataille? Il n'y a qu'un héros qui puisse triompher de Cai le Grand, du fils de Sevin.

ARTHUR.

Je me tiendrai ferme et solide à cheval et je marcherai hardiment au-devant de la marée montante. C'est moi qui vaincrai Cai.

GENIÈVRE.

Arrête, jeune homme! tes paroles sonnent étrangement à mes oreilles. A moins que tu ne sois tout autre que tu ne parais, tu ne pourras vaincre Cai, fusses-tu même aidé par cent hommes!

ARTHUR.

Genièvre au beau regard, ne ris pas de moi, ne te moques pas de moi. Bien que je te paraisse petit de taille, je vaux seul cent guerriers.

GENIÈVRE.

Ah! jeune homme au vêtement noir et jaune, maintenant que je t'ai bien regardé, je crois t'avoir déjà vu.

ARTHUR.

Genièvre au regard plein de douceur, apprends-moi, je te prie, si tu t'en souviens, où tu m'as déjà vu.

GENIÈVRE.

J'ai vu un homme de taille moyenne à la table de Celliwiog, en Devonshire, verser du vin à ses amis et aux autres convives.

ARTHUR.

Genièvre charmante en tes discours, assez de paroles : c'est bien là que tu m'as vu.

Voici maintenant un dialogue entre Merlin et sa sœur Gwenddydd; il contient évidemment tout ce que la tradition nationale a conservé touchant ce devin :

GWENDDYDD.

Je demanderai à mon très renommé frère jumeau,
Terrible à la guerre,
Qui viendra après Rhydderch?

MERLIN.

Aussi vrai que Gwendoleu a été tué à la bataille d'Arderydd
Et que je suis sorti d'entre les joncs,
Ce sera Morgan le Grand, fils de Sadurnin.

GWENDDYDD.

Je demanderai à mon célèbre frère jumeau,
Président des bardes des eaux de la Clyde,
Qui régnera après Morgan?

IMPRIMERIE NATIONALE.

MERLIN.

Aussi vrai que Gwendoleu a été tué dans le massacre d'Arderydd,
La voix du pays
Donnera le pouvoir à Urien.

GWENDDYDD.

Ta tête est de la couleur du blanc hiver;
Que Dieu subvienne à tes besoins!
Qui régnera après Urien?

MERLIN.

Le temps a pesé lourdement sur moi,
Et je suis devenu infirme.
Maelgwm Hir régnera sur Gwynedd.

GWENDDYDD.

Ne t'éloigne pas si vite
Et sans parler de la conférence.
Combien de temps régnera Cadwaladr?

MERLIN.

Trois mois et trois ans,
Et trois cents ans complets,
Et son règne sera paisible.

Le dialogue suivant entre Llewelyn et Gwrnerth, deux saints du pays de Powys, est d'un caractère tout différent. Nous assistons à l'avènement du dialogue ou du drame religieux.

LLEWELYN.

Neiges de la montagne! Vents des carrefours! Le Créateur du ciel est ma force. Gwrnerth dort-il?

GWRNERTH.

Neiges de la montagne! Dieu est le plus grand! C'est à lui que j'adresserai ma prière. Je ne puis dormir.

LLEWELYN.

Neiges de la montagne! Vents sur la maison! Puisque tu parles, Gwrnerth, pourquoi me regardes-tu ainsi?

GWRNERTH.

Neiges de la montagne! Vents du Sud! Je prononce d'importantes paroles; je crois que c'est la mort, etc.

Ce qui suit est un fragment de dialogue entre Merlin et Taliesin; on n'en connaît pas plus l'auteur que celui ou ceux des précédents dialogues. Edw. Davies croit que, dans celui-ci, Merlin déplore la persécution des druides. Le druidisme me fait l'effet d'avoir été le *dada* du curé d'Olverton.

MERLIN.

Que ma douleur est grande! Combien a été terrible le châtiment infligé à Cedwy! L'assaut donné par les épées étincelantes a été épouvantable. Pas un n'a échappé dans ce combat meurtrier. Hélas! sort déplorable!

TALIESIN.

C'est Maelgwm que j'ai vu avec ses armes perçantes devant le maître du beau troupeau. Sa maison ne sera pas silencieuse, etc.

Voici un autre dialogue entre Taliesin et Ugnach. Il doit dater du XIIe ou du XIIIe siècle.

TALIESIN.

Ô chevalier qui approches de la ville avec des chiens blancs et de grands cors de chasse, je ne te connais pas; tu es un étranger pour mes yeux.

UGNACH.

Ô chevalier qui remontes le cours de la rivière sur un fier et robuste destrier, viens avec moi. Je n'admets point d'excuse.

TALIESIN.

Pour le moment, telle n'est point ma route. Abstiens-toi de tout acte injurieux, pour l'amour du ciel et de la terre!

UGNACH.

O toi qui ne m'as jamais vu, toi qui ressembles à un des initiés, combien de temps resteras-tu absent et quand viendras-tu?

TALIESIN.

Quand je reviendrai de Caerléon, après avoir lutté avec les Juifs, je passerai par la ville de Leu et par Gwydion.

UGNACH.

Viens avec moi dans ma demeure, je te verserai du vin qui pétille. Je m'appelle Ugnach et je suis le fils de Mydno.

TALIESIN.

Ugnach, que la bénédiction du ciel t'accompagne, homme généreux et plein d'honneur. Je suis Taliesin et je viendrai à ton banquet.

UGNACH.

Taliesin, chef des hommes, vainqueur dans le tournoi du chant, demeure ici jusque mercredi.

TALIESIN.

Ugnach, le plus affable des riches, que le Maître suprême répande ses bontés sur ta tête! Je ne mérite pas ton hospitalité. Je ne puis rester.

On voit, dans ce dernier dialogue, que déjà l'élément dramatique proprement dit a progressé et commence à se faire jour. Il existe encore beaucoup d'autres dialogues entre Merlin et Ysgolan, entre Merlin et sa sœur, entre Arthur et Tristan, entre Arthur et Madoc ab Uthr, etc. Mais, quel qu'en ait été l'objet, la rencontre fréquente du mot *miragl* démontre jusqu'à l'évidence que l'on faisait des exhibitions dramatiques chez les Welches. On en a la preuve dans un vieux poème gallois dédié à un certain Sir Walter, vicaire de Bryn-Buga-sur-Osk, où se trouve l'explication suivante : « Composé par Meredydd ab Rhosser *pour le miracle exécuté* par Sir Walter à Bryn-Buga, lequel *miracle* est appelé en gallois *Hud a lledryth.* »

Ab Jolo dit avoir découvert dans les papiers de son père[1] la note suivante :

« Dans plusieurs extraits manuscrits sur les musiciens et ménes-

[1] *Jolo manuscripts.*

trels ou réciteurs, on dit que *Chware hud a lledryth* est la même chose que *Anterluwt*, interlude, intermède. » Le miracle avait déjà fait un pas en avant. Le même auteur ajoute : « Le poème cité plus haut atteste un degré considérable d'énergie imitative, mêlée pourtant à une bonne dose de superstition. Ce poème prouverait que le miracle de Sir Walter consistait en un acte magique de haute puissance qui réduisait à l'esclavage le prince des ténèbres. L'influence de l'esprit malin, qui, dit-on, s'acharnait sur la ville et ses environs, ainsi que les terrifiants exorcismes de Sir Walter pour contrarier ses opérations démoniaques, sont décrits dans le poème avec des expressions qui respirent une crainte extrême. » Quelques courts extraits feront connaître plus clairement la nature de cette production.

Le poète demande :

Quel est celui qui, par sa vertueuse conduite, par la force de sa science, peut enchaîner le diable?

et Sir Walter lui répond :

Il faut un exercice de grâce; il faut *exhiber un miracle!* J'ai vu au travers de leurs plans; j'ai vu dix mille crimes et leurs causes, tous en flammes. J'ai vu au fond le cercle des dépravations et des erreurs qui y existent; j'ai vu aussi leur sort. Le malheur arrive à la science.

Le poète étonné fait remarquer que

Le génie intuitif des démons a pleinement apparu à sa vue.

Selon l'opinion d'Ab Jolo, les pièces intitulées : *Hud a lledryth* étaient, à n'en pas douter, « des *représentations dramatiques* imitant les drames latins, qui doivent avoir été familiers aux Bretons ». Si cette conjecture était fondée, ce serait un lien de connexion entre l'Europe ancienne et la moderne qui n'a pas été soupçonné jusqu'ici.

D'après ce qui vient d'être relaté, il y a donc une forte proba-

bilité pour qu'au XIIe siècle les Gallois aient eu des *pièces à miracles* dans le genre des moralités. Si l'on compare les princes welches aux autres princes contemporains, on verra qu'ils leur étaient intellectuellement supérieurs; que leur pays était plus avancé en civilisation, leur littérature plus raffinée et plus riche, et que leurs bardes étaient tenus en très haute estime. Nous pouvons en conclure que les *Hud a lledryth a phob arddangos* sont des preuves palpables qu'ils étaient aussi habiles dans l'art des représentations dramatiques, que leurs voisins les plus intelligents.

Un extrait du traité des mètres welches par Jevan Wawr ab Diwlith, que l'on croit avoir été écrit vers 1180[1], vient donner un poids singulier à cette opinion. On n'a pas oublié que Jevan Wawr passe pour avoir été le premier compilateur des *Mabinogion*[2]. Voici ce qu'il dit : « *Hud a lledryth* (illusions et fantasmagories) est une composition dramatique dans laquelle un nombre indéterminé de personnes, revêtant différents caractères, font des descriptions et des conférences. Dans ces représentations, des personnes déguisées discutent sur un sujet soumis à leur appréciation, afin d'en développer le côté juste ou injuste, les conséquences consolantes ou décourageantes, de manière à attribuer l'honneur et la récompense à la vertu, et à faire tomber la déconsidération et le châtiment sur le vice. Un poème de ce genre est conduit par demandes et par réponses, afin que le sujet en discussion puisse se produire sous son véritable jour et que ceux qui s'y intéressent reconnaissent que l'ensemble de la représentation tendait à dévoiler la vérité. C'est pour cela que les compositions de cette sorte furent anciennement appelées indifféremment poèmes, pièces à illusions et à fantasmagories, et enfin pièces à miracles. »

On est fondé à croire qu'à l'imitation de ce qui se passait dans le reste de l'Europe, les monastères des Galles eurent aussi leurs représentations de scènes tirées de l'Écriture et que les moines

(1) Edw. Williams, *Jolo manuscripts*.

(2) Voyez page 46, note 1.

remplacèrent les héros de la légende nationale par Dieu le Père, Jésus, la Vierge et les saints. Il serait bien désirable, pour l'histoire de la littérature, que nous pussions nous faire une idée de ce qu'étaient ces anciens mystères gallois; mais je crains fort que nous ne soyons forcés de nous en tenir toujours aux conjectures; car, lors de sa fameuse querelle avec Rome, Henri VIII, qui voulait implanter dans son royaume la religion anglicane et s'affranchir du pouvoir papal, gênant pour sa politique et pour ses amours; Henri VIII, qui voyait les Welches très attachés à cette religion catholique qu'il avait proscrite et qu'il voulait extirper de ses États, défendit les mystères, comme trop favorables au papisme et à ses doctrines; il fit saisir tous ceux sur lesquels on put mettre la main et brûler les recueils qui les contenaient. « Ceux qui ont pu échapper au feu sont aujourd'hui tenus secrets par je ne sais quel puritanisme assez hors de saison[1]. »

Il serait digne de la *Société des manuscrits welches*, qui a déjà tant fait pour la conservation des vieux monuments de la littérature nationale, de rechercher infatigablement ces antiques trésors, de les délivrer de la poussière séculaire qui les recouvre et de les faire revivre. Quel plus grand service cette société pourrait-elle rendre aux lettres kymriques?...

[1] H. de la Villemarqué, *Le Grand Mystère de Jésus; Étude sur le théâtre chez les nations celtiques.*

CHAPITRE VII.

MÈTRES POÉTIQUES. — MODES MUSICAUX. — ALLITÉRATION.

Dans son *Histoire générale de la musique*, le Dr Burney cite un manuscrit de musique welche, d'après lui, *très ancien*, intitulé : *Musica neu beroriaeth*, qui débute ainsi : « Suivent les vingt-quatre mesures de musique instrumentale, toutes conformes aux lois de l'harmonie, telles qu'elles furent établies dans un congrès (*Eisteddfod*) par des docteurs habiles dans cette science, sous le règne de Gruffydd ab Cynan, puis écrites dans des livres par ordre de ce prince, et ensuite copiées, » etc. Les termes techniques en sont indéchiffrables. Ni Burney ni Edward Jones (qui pourtant était Gallois et barde du prince de Galles à la fin du siècle dernier) n'ont pu ni traduire ni comprendre la notation de ce manuscrit, sur lequel je reviendrai plus loin [1]. Il est fâcheux que personne encore n'ait réussi à l'expliquer, car il est présumable que ce document serait d'un grand secours pour élucider ce sujet si obscur de la musique des anciens Welches, qui menace de demeurer indéfiniment à l'état d'énigme. J'ai bien peur qu'aucun Œdipe ne puisse jamais triompher de ce Sphynx!

Le *Cambrian register* (vol. I) contient l'exposé suivant sur ces vingt-quatre mesures :

« Dans le livre intitulé : *Répertoire de musique de cordes* (*telyn et crwth*), qui, dans les trois principautés de Galles, fut dressé pour l'étude de la musique, sur le désir de quatre harpistes et joueurs de crwth, on remarque que l'opinion unanime de ceux-ci et leur volonté bien arrêtée est de rendre le chant plus parfait, de le conserver, de l'interpréter correctement et de le maintenir clair. Ces quatre docteurs étaient Allou y Cenaw, Rhydderch Vael, Mattolwch

[1] Voyez chap. IX.

le Gwyddelian (l'Irlandais) et Olav le ménestrel, auxquels on adjoignit comme assesseurs Henri Gyrewydd, Carsi le harpiste, et d'autres qui les aidèrent de leurs conseils et de leur expérience. »

Sur l'avis de ces professeurs et des docteurs en musique, on convint à l'unanimité d'établir les vingt-quatre canons musicaux, et, pour leur donner une stabilité inébranlable, de constituer aussi les vingt-quatre mesures. Elles furent donc établies :

1° Pour composer la musique,

2° Pour l'exécuter,

3° Pour la conserver.

Je vais donner, comme curiosité historique, les noms gallois de ces vingt-quatre mesures, sans pourtant me risquer à les traduire, dans la crainte de commettre des erreurs qui pourraient fourvoyer le lecteur. J'éprouve d'autant moins d'embarras à confesser mon impuissance en pareille matière, que ni Burney ni Edward Jones n'ont osé en donner la traduction. Où ces deux savants n'ont pas réussi, je ne vois rien d'humiliant à décliner ma compétence. Voici les noms de ces vingt-quatre mesures :

Y PEDWAR MESUR AR HUGAIN CERDD DANT.

1° *Alfarch.*	13° *Mac y mwn byr.*
2° *Mac y mwnhir.*	14° *Fflamgwr gwrgau.*
3° *Cordia tytlach.*	15° *Brath yn ysgol.*
4° *Cor aedan.*	16° *Mac y mwynfaen.*
5° *Carsi*[1].	17° *Tudyr bâch.*
6° *Cor wrgog.*	18° *Hatyr.*
7° *Cor finsain.*	19° *Brut ododog.*
8° *Wusach.*	20° *Cor ffiniwr.*
9° *Toddyf.*	21° *Albantig faidd.*
10° *Mac y delgi.*	22° *Twrsgl mawr.*
11° *Cor alchau.*	23° *Cor y golofn.*
12° *Rhiniart.*	24° *Tresi heli.*

On prétend que plusieurs de ces mesures sont irlandaises. S'il

[1] Le nom de celle-ci ne viendrait-il pas de Carsi le harpiste, qui l'aurait inventée?

en est ainsi, pourquoi les Irlandais qui se sont occupés de la musique welche, et notamment MM. O'Curry et Sullivan, n'ont-ils pas essayé d'en donner l'explication? C'est parce que, très probablement, ils ne les ont pas plus comprises que Burney et qu'Edward Jones.

La musique welche possédait cinq modes ou tons principaux (*Gywair*), dont voici les noms et les désignations:

1° *Ys gywair* (grave ou bas).....	*Ut* majeur.
2° *Crâs gywair* (dur ou des dièses).....	*Sol* majeur.
3° *Lledff gywair* (mol ou des bémols).....	*Fa* majeur.
4° *Go gywair* (secondaire ou mixte).....	*La* mineur.
5° *Bragod gywair* (mixte avec tierce mineure)..	*Ut* mineur.

Le manuscrit welche en donne d'autres encore; mais, si on les employa, ce qui est très incertain, leur règne fut court et on les abandonna bientôt. Deux de ces derniers tons étaient certainement irlandais : *Y gywair gwyddelig dyeithr* (le ton irlandais dur) et *Y lledff gywair gwyddyl* (le ton irlandais mol). Rien d'étonnant qu'ils aient été mis de côté, eu égard à leur peu d'affinité avec les principes de la musique welche.

Sur les cinq précédents modes ou tons (*Gywair*), on exécutait tous les genres de musique, que l'on désignait ainsi :

Cwlwm.....	Morceau de musique régulier avec paroles.
Colofn.....	Pilier, c'est-à-dire partie fondamentale.
Cydgerdd.....	Musique à plusieurs parties.
Cadair.....	Pièce magistrale. C'est en composant une de ces pièces que les bardes s'élevaient jusqu'aux grades supérieurs et pouvaient prétendre à la *chaire*. De là vient très probablement ce nom.
Caniad.....	Chant, air, chanson.
Difr.....	Air gai, réjouissant, bachique.
Mwchwl.....	Il paraît que cette pièce de musique n'était permise qu'au *Pencerdd*, c'est-à-dire à un docteur.

Trois nobles ou excellents *Mwchwl* équivalaient à quatre *Colofn*, et un *Colofn* à dix *Cwlwm*. Le *Cadair* valait cinq *Cwlwm*.

Mais si la musique avait ses vingt-quatre mesures, la poésie avait aussi ses vingt-quatre mètres particuliers, qui précédèrent les mesures; c'est du moins ce que l'on peut supposer, car les mesures semblent avoir été faites sur les mètres poétiques. Avec ceux-ci nous serons plus heureux, car, au moins, ils sont traduisibles. « La muse cambro-bretonne, dit Walter[1] à propos de ces mètres, s'est fait des ornements qui, non seulement ne l'ont pas rendue disgracieuse, mais encore lui ont donné un air d'aisance et de dignité. Ceux dont elle se glorifie sont les vingt-quatre célèbres mètres bretons, inconnus à toute autre muse et au moyen desquels on l'a toujours vue briller d'un éclat sans rival. » Voici ces vingt-quatre mètres tels que les donne Edward Jones[2], qui les fait dériver de trois mètres principaux ou fondamentaux : l'*Englyn* (mètre exact); le *Cywydd* (mètre parallèle) et l'*Awdl* (mètre pindarique).

CINQ ENGLYN.

1°	*Unodl union*.....	Monorime direct.
2°	*Unodl gyrch*.....	Monorime récurrent[3].
3°	*Unodl grweca*.....	Monorime inverse.
4°	*Prost cyfnewidiog*.....	Prosaïque alternatif.
5°	*Prost cadwynodl*.....	Prosaïque récurrent.

QUATRE CYWYDD.

6°	*Denair hirion*.....	Double distique long.
7°	*Denair fyrion*.....	Double distique court.
8°	*Llosg yrnog*.....	Caudé.
9°	*Awdl gywydd*.....	Multirime.

QUINZE AWDL.

10°	*Thoddaid*.....	Touchant.
11°	*Hir a thoddaid*.....	Long et touchant.

[1] *Dissertation on the welsh language.*

[2] *Musical and Poetical Remains*, etc.

[3] Se dit de vers qui, lus à rebours, offrent les mêmes mots et le même sens que lorsqu'ils sont lus régulièrement.

12°	*Byr a thoddaid*[1].....	Court et touchant.
13°	*Cyhydedd fer*.....	Court, mais d'égale étendue.
14°	*Cyhydedd yir*.....	Long, mais d'égale étendue.
15°	*Cyhydedd wawhan*.....	A neuf syllabes égales.
16°	*Huppynt hir*.....	Long et violent.
17°	*Huppynt byr*.....	Court et violent.
18°	*Gwawdodyn hir*.....	Parénétique[2] long.
19°	*Gwawdodyn byr*.....	Parénétique court.
20°	*Cadwyn byr*.....	A entrelacements courts.
21°	*Tawddgyrch cadwynog*...	Récurrent doux.
22°	*Cyrch a chwlta*.....	Récurrent faible.
23°	*Clogyrnach*.....	Rude.
24°	*Gorchest y beirdd*.....	Chef-d'œuvre des bardes.

Il y avait encore d'autres mètres, qu'à l'époque de Gruffydd ab Cynan (fin du XIe siècle) on considérait déjà comme vieillis. C'étaient le *Triban* ou tercet; l'*Englyn milwr*, le chant guerrier; l'*Englyn o'r hen ganiad*, le chant du vieux style; l'*Englyn gahwir*, le chant de la longue jambe; l'*Englyn cildwrn*, le chant du poing fermé, etc. Th. Stephens[3] a donné de ces vingt-quatre mètres une nomenclature différente qu'il est bon de connaître également, car l'une et l'autre ont dû être en usage à des époques diverses. Selon ce dernier, les mètres usités avant Meilyr (1080) étaient les suivants :

1° *Gorchan y gyhydedd fer*. — Ce mètre exige que le vers n'ait pas plus de quatre pieds, et que chaque strophe ne soit que de huit vers, ayant tous la même rime. Le poète est libre de faire des strophes de quatre, six ou huit vers; mais il ne peut dépasser ce dernier nombre.

[1] Quelques auteurs anciens qui ont traité de la prosodie welche disent que ce mètre et celui que l'on appelait *Thoddaid Taliesin* ont été formés au VIe siècle par Taliesin, chef des bardes, lequel, à en juger après la quantité d'expressions latines que l'on rencontre dans ses poèmes, paraît avoir connu le latin. Ce *Thoddaid* semble, par sa structure, correspondre au vers hexamètre, dont il est probablement dérivé.

[2] De παραίνεσις, exhortation, avertissement, touchant la morale. «On divise les discours de religion en dogmatiques, *parénétiques*, ascétiques et mystiques.» (Bescherelle, *Dictionn. national.*)

[3] *The literature of the Cymry.*

2° *Y gyhydedd gaeth.* — Celui-ci, comme le précédent, est court, et le vers ne doit avoir que cinq pieds.

3° *Y gyhydedd drosgl* (rude, âpre). — Le même que les précédents, si ce n'est que le vers doit avoir six pieds.

4° *Y gyhydedd lefn* (doux). — Les vers doivent être de sept pieds, mais les strophes peuvent varier de quatre à douze vers.

5° *Y gyhydedd wastad* (régulier). — Vers de huit pieds et strophes pouvant varier de quatre à seize vers.

6° *Y gyhydedd draws* (croisé). — Semblable au précédent, excepé que le vers doit avoir neuf pieds.

7° *Y gyhydedd wen* (coulant). — Vers de dix pieds.

8° *Y gyhydedd laes* (lourd). — Vers de onze pieds.

9° *Y gyhydedd hir* (long). — Vers de douze pieds, mais la strophe peut s'étendre jusqu'à vingt vers.

Ces neuf mètres sont regardés comme les neuf canons métriques; les autres n'en sont que des combinaisons.

10° *Clogyrnach* (raboteux). — Ressemble à l'ode pindarique.

11° *Ban cyrch* (récurrent), aux rimes riches.

12° *Forch awdl* (transition fourchue). — On trouve des exemples de ce mètre dans les poésies de Gwalchmai ab Meilyr[1], le barde le plus célèbre de la fin du XIIe siècle.

13° *Ynglyn milwr* (tercet guerrier). — Très ancien mètre, aussi vieux peut-être que les druides. Il consistait en trois vers, pouvant avoir de sept à dix pieds. C'est la forme ordinaire des triades.

14° *Huppynt* (de style violent).

15° *Cynghawg* (compliqué). — Il y en a de plusieurs sortes.

16° *Toddaid* (touchant).

17° *Proest cyfnewidiawg.* — Combinaison de voyelles alternées.

18° *Ynglyn.* — Ce genre de mètre, dans les poèmes antérieurs au XIIe siècle, est d'une forme beaucoup plus simple que celle qu'on lui donna plus tard, après l'introduction dans la langue de l'allitération ou consonance.

[1] *Myvyrian Archaïology*, t. II. Voyez aussi chap. XII.

19° *Triban cyrch* (tercet récurrent). — Il est plus connu sous le nom de *Triban Morganwg* ou tercet du Glamorgan.

20° *Cywydd* (récitatif). — On en attribue l'invention à Jolo Goch et à Trahaiarn, et le perfectionnement à Davydd ab Gwilym (1400), dont les poèmes sont, pour la plupart, écrits dans ce mètre. Il est considéré comme le plus doux et le plus beau de tous les mètres welches.

21° *Proest cadwynodl.* — Combinaison de rimes alternées.

22° *Cadwyn gyrch* (enchaînement récurrent). — Th. Stephens dit que ce mètre remplit trop l'oreille de ses répétitions successives, qui le font ressembler au chant du coucou.

23° *Traethawdl* (narratif). — La rime ne doit changer qu'à chaque strophe, comme dans le *Cywydd;* mais le vers peut avoir de sept à douze pieds.

24° *Dyré* (chant vocal). — Mètre d'allure libre et de variété infinie, propre surtout aux chants lyriques.

Les quatre derniers mètres, qui furent inventés au XIVe siècle seulement, subirent plusieurs changements à l'Eisteddfod de Caermarthen, en 1451; mais à celui de 1819 ils reprirent leurs anciennes formes. Au surplus, l'obligation ridicule où était le poète d'écrire des vers sur tous ces mètres est aujourd'hui mise de côté, et l'on peut se servir de tous les mètres à volonté.

Les deux nomenclatures métriques qui viennent d'être données ne diffèrent pas entre elles autant qu'on pourrait le croire de prime abord; un examen attentif en fournit une preuve concluante. Ainsi, le n° 1 de Stephens est exactement le même que le n° 13 d'Edward Jones; le n° 6 = 15; le n° 9 = 14; le n° 10 = 23; le n° 14 = 16 et 17; le n° 16 = 10; le n° 17 = 4; le n° 18 = l'*Englyn* d'Edw. Jones; le n° 20 = le *Cywydd;* le n° 21 = 5; le n° 22 = 20; le n° 23 = l'*Awdl;* et le n° 24 = 24. Quant aux autres, ce ne sont que des dérivés de l'*Englyn*, du *Cywydd* et de l'*Awdl*, mètres fondamentaux. Je crois donc qu'Edw. Jones a donné une métrique usitée postérieurement au XIVe siècle, et que Stephens mentionne des mètres antérieurs à cette époque. Cela me paraît

d'autant plus fondé, que Jones dit que le *Triban*, l'*Englyn milwr*, etc. passaient déjà au XIIe siècle pour irréguliers et vieux, et qu'en outre il cite les deux *Gwawdodyn* ou parénétiques, dont Stephens ne parle pas et qui doivent avoir été adoptés dans la métrique welche à une époque relativement moderne.

Mais ces nomenclatures ne seraient pas complètes si l'on n'y joignait la liste des vingt-quatre jeux ou exercices favoris des anciens Kymrys. C'est un point historique trop curieux pour qu'on puisse l'omettre ici.

SIX ORYM CORPH (*exercices d'agilité*).

1° *Crydfer dan bwysau*.....	Déploiement de forces en portant ou en jetant très loin de lourdes charges, en soulevant des barres de fer, en lançant des disques ou de grosses pierres.
2° *Rhedeg*.....	La course.
3° *Neidio*.....	Les sauts.
4° *Nofio*.....	La natation.
5° *Imafael*.....	La lutte.
6° *Marchogaeth*.....	La course à cheval ou en char.

QUATRE ORYM ARFAU (*exercices militaires*).

7° *Saethu*.....	Le tir à l'arc et le maniement du javelot.
8° *Chwarau cleddif a tharian*.....	L'escrime à l'épée avec bouclier.
9° *Chwarau cleddif deuddwrn*.....	L'escrime avec l'épée à deux mains.
10° *Chwarau flou ddwybig*.....	L'escrime au bâton.

TROIS HELWRIAETH (*divertissements champêtres*).

11° *Helâ a milgi*.....	La chasse.
12° *Helâ pisg*.....	La pêche.
13° *Helâ aderyn*.....	La chasse au faucon.

SEPT GAMP DEULNAIDD (*jeux domestiques et littéraires*).

14° *Barddoniaeth*.....	La poésie (bardisme).
15° *Canu telyn*.....	Le chant avec la harpe.
16° *Darllain cymraeg*.....	La conversation en kymrique.

17°	*Canu gywydd gan dant*.....	Le chant avec le crwth.
18°	*Canu gywydd pedwar ac accenu*.	Le chant d'une ode à quatre parties, avec l'accentuation et l'expression voulues.
19°	*Tynna arfan*.....	L'art héraldique.
20°	*Herodraeth*.....	L'art diplomatique.

QUATRE GOGAMPAU (*jeux inférieurs*).

21°	*Chwarrau gwyddbwyll*.....	Les échecs.
22°	*Chwarrau tawlbwrdd*.....	Les dames, le trictrac ou quelque jeu analogue.
23°	*Chwarrau ffristial*.....	Les dés.
24°	*Cyweirio telyn*.....	L'accord de la harpe.

Le mètre poétique welche est éminemment allitératif[1] et artificiel. L'allitération (*Cynghanedd*), inconnue à toute autre poésie, consiste dans le déplacement des consonnes, dans un certain balancement de ces consonnes dans un même vers. Grâce à elle, le mètre poétique donne une facilité toute particulière pour le choix et l'arrangement des mots, qui donne à chaque vers un enchaînement rythmique de sons. On aurait tort de considérer ce raffinement comme de l'enfantillage. Chaque langue a des lois d'harmonie qui lui sont propres et qui résultent de sa nature même. Celle des anciens Grecs, comme celle des Latins, n'étaient pas surchargées de consonnes et se composaient de mots polysyllabiques à terminaisons vocales. Aussi, leur métrique consistait uniquement dans la quantité des syllabes, longues ou brèves, et dans leur distribution plus ou moins habile dans le vers. La vieille langue bretonne, au contraire, abondait en consonnes et était formée de monosyllabes incompatibles avec la quantité; les bardes n'eurent donc pas d'autre moyen de la rendre euphonique que de déplacer les consonnes les plus dures pour les entremêler de voyelles, de rendre certaines consonnes muables, de répéter et de diviser les

[1] L'*allitération* est une figure de mots qui consiste dans la répétition recherchée des mêmes lettres ou des mêmes syllabes. (*Dictionn. de l'Acad.*)

différents sons, de manière à leur faire produire un effet agréable à l'oreille. Les lois constitutives de la poésie welche étaient strictes et rigoureuses; elles auraient pu gêner l'inspiration des bardes, si la langue ne se fût prêtée à l'allitération, qui lui est devenue aussi essentielle que l'harmonie à la musique. On ne trouve point d'allitération dans les restes poétiques des bardes druidiques : les bardes du VIe siècle la connurent peut-être, mais ne l'employèrent pas. De l'époque de la conquête normande à la mort du dernier Llewelyn, on l'observa plus ou moins, selon le goût et le caprice des poètes; mais, depuis lors jusqu'à l'époque d'Élisabeth, les lois de l'allitération furent imposées avec sévérité. Un vers imparfaitement allitératif était condamné avec autant de rigueur qu'aurait pu l'être une quantité fausse chez les Grecs ou les Latins. « Au-dessus de tous les autres ornements de la rhétorique, dit Giraldus Cambrensis[1], ils mettent l'allitération, et ils se servent spécialement de cette sorte de tournure poétique qui exige la répétition des premières lettres ou des premières syllabes des mots. Cet usage leur est devenu si habituel, qu'ils ne trouvent point de discours ou de morceau élégant sans allitération. »

Malheureusement, les bardes abusèrent de la facilité que leur offrait l'allitération, et firent dégénérer en subtilités puériles cette source qui aurait pu être si féconde en grands effets poétiques. Ne se contentant pas de la douceur melliflue de ces vers adressés à la harpe :

Mal mil a leision melyson
Mal mel à hyd ym mola hau[2],

ils s'évertuèrent à former des combinaisons qu'à force de vouloir rendre de plus en plus coulantes et liquides ils firent dégénérer en une poésie pleine d'afféterie, de suffisance et de ridicule. La

[1] *Cambriæ descriptio.*

[2] « Dans la concavité de tes flancs on trouve la source magique d'un son enchanteur. »

IMPRIMERIE NATIONALE.

difficulté vaincue devint pour eux l'affaire principale; la coupe des périodes, le choix du sujet, la grandeur des idées, ne furent plus que des choses secondaires. Un grammairien welche[1] cite un distique qui dépasse en subtilité et en difficulté tout ce que l'on connaît en ce genre, car il n'est formé que de voyelles et de la seule consonne *r*.

Si les lois de l'allitération mirent des entraves à l'inspiration des bardes, il est juste aussi de reconnaître que la poésie welche leur doit une accentuation musicale qui s'accorde admirablement avec les modulations de la harpe. « L'allitération, dit M. de la Villemarqué[2], devait jaillir d'elle-même du son de la harpe, quand le barde, rêveur d'abord et attentif, selon l'usage, aux modulations qui naissaient sous ses doigts ou sous la main capricieuse de l'accompagnateur dont il étudiait le ton, prenait enfin son vol au deuxième ou au troisième temps de la mesure. »

Il n'y a point d'exagération à dire que les Gallois vivaient de poésie. Chez eux, cet art était aussi étroitement uni à la musique que la parole l'est à la pensée, et la plupart des bardes furent à la fois poètes et musiciens. Ce que je viens de dire de l'allitération montre quelle était la flexibilité de la langue cambrienne. Le savant Walter a dit à ce propos[3] : « Une cause puissante et qui agit avec force sur la poésie galloise, fut la beauté et l'énergie de la langue. On pourrait presque dire que les parties inhérentes à la poésie faisaient ressortir celles de l'idiome, qui possède des trésors originaux qu'il n'a empruntés à nul autre. Cette langue a une mâle rondeur, un ton vigoureux, une concision expressive et claire, dont on peut trouver mille exemples plus beaux les uns que les autres dans les manuscrits cambro-bretons. Quiconque voudra explorer ces trésors y découvrira les vers les plus mélodieux, les expressions les plus poétiques et les sentiments les

[1] Cf. Rhydderch, *Welsh Grammar.*

[2] *Poèmes des bardes bretons.*

[3] *A dissertation on the welsh language.*

plus élevés. Aucune langue n'en possède davantage. » Le Dr Llewelyn[1] attribue la structure nerveuse et délicate de la langue welche à la faculté de varier artificiellement, en vue de l'euphonie, ses consonnes initiales *muables*; et cette langue, il la déclare, sous ce rapport, supérieure à l'hébreu et même au grec. On voit jusqu'où l'amour-propre national peut entraîner même les esprits les plus exempts de préjugés. Dans la langue kymrique, la rime doit avoir été aussi ancienne que la poésie elle-même, et l'on trouve assez fréquemment des stances monorimes dans des suites de vers dépassant quelquefois le nombre de quarante.

Il est évident qu'une langue, quelque heureuse qu'en puisse être la structure fondamentale, n'arrivera jamais à la perfection sans un très haut degré de culture intellectuelle. Il n'y a donc pas à douter que, même avant le moyen âge, les Gallois n'aient été déjà des esprits avancés et n'aient marché à grands pas dans les sciences et dans les arts, puisque l'on découvre dans leur idiome tant d'élégance, d'invention et de philosophie. Certains auteurs ont attribué ce raffinement du dialecte cambrien aux druides. Cela ne me paraît pas admissible, car Aneurin, Taliesin et leurs contemporains n'offrent point d'exemples de vers conçus en un langage aussi poli, aussi soigné que celui des bardes du XIIe siècle. L'Eisteddfod a été le creuset dans lequel la langue welche s'est graduellement épurée et perfectionnée; les bardes en ont toujours été considérés comme les conservateurs et les défenseurs. Ils disaient que ses qualités essentielles étaient la richesse et la propriété des termes; la clarté, l'agrément et l'originalité des expressions; le naturel, la variété et l'élégance des tournures de phrases. Selon eux, l'ordre, la force et l'heureux choix des mots étaient les trois piliers du langage; il n'y avait pas de bon style sans construction correcte, sans expression correcte et sans correcte prononciation.

[1] *Historical and Critical Remarks on the british tongue.*

L'alphabet bardique, qui existe encore, est vraiment curieux[1]. Il contient trente-six lettres, dont seize sont radicales et vingt sont des mutations des premières. « Il est singulier, dit Owen Pughe[2], que l'alphabet bardique contienne toutes les lettres étrusques sans le moindre changement de formes, excepté les quatre ou cinq dernières, qui sont romaines. » Lorsqu'ils voulaient ennoblir une idée ou augmenter l'euphonie d'un mot, les bardes faisaient usage de vingt-quatre mutations ou caractères secondaires, en sorte que l'on peut porter à *quarante* le chiffre total des lettres de leur alphabet. Toutefois, le nombre des radicales est demeuré invariable et le principe a été conservé partout, soit pour les expressions secondaires, soit pour les inflexions.

J'ai dit que les Bretons de l'Armorique comprenaient sans trop de difficulté l'idiome et même les vieux poèmes gallois; on n'en sera pas surpris quand on se rappellera que les deux dialectes ont une origine commune et sortent du même tronc kymrique. Il faut remarquer cependant que le breton armoricain est demeuré à l'état presque rudimentaire, tandis que le gallois est devenu une langue riche, savante même, pouvant exprimer toutes les idées métaphysiques et philosophiques, ce dont serait incapable le breton de nos provinces de l'Ouest.

Les lois cambriennes eurent toujours en vue la liberté du peuple. Les hommes de la principauté de Galles, étant libres, dans toute la force du terme, furent tout à la fois généreux et violents. Affectueux, hospitaliers, sincères avec leurs amis, ils n'éprouvaient pour leurs ennemis que ressentiment, haine et désir de vengeance. Ils s'adonnaient avec passion à la guerre et à l'amour. Quand ils revenaient du champ de bataille, ce n'était ni l'agriculture, ni le commerce, ni les arts mécaniques qui les attiraient : ils passaient leur temps à chasser, à jouer, à s'entretenir avec le beau sexe, à

[1] Voyez chap. III et chap. XIII.

[2] *Introduction to Llywarch Hen.*

raconter leurs exploits et à s'enivrer d'hydromel. Leur seul plaisir, après la guerre et l'amour, était de faire des vers, de les chanter et de jouer de la harpe. Leur musique, comme leur poésie, a jailli de leur sol : c'est des vallées de la Cambrie qu'elle a tiré ses modes les plus hardis et les plus variés.

CHAPITRE VIII.

LA MUSIQUE DES WELCHES ET SES CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Si nous consultons l'histoire, si nous la considérons sous un point de vue réellement philosophique, nous n'aurons point de peine à nous convaincre que, chez tous les peuples, la musique a été l'un des plus puissants agents de civilisation. Plus cet art a pris de développement et a été honoré chez une nation, plus cette nation a été policée et plus grande aussi a été son influence sur les progrès de l'humanité. Le sentiment populaire a constamment allié l'amour de la musique à l'amour de la vertu, et les bardes du pays de Galles n'ont pas pensé différemment, puisqu'ils disaient que «l'homme ami de la harpe, du chant et de la poésie chérit aussi tout ce que l'on apprécie dans le royaume des anges; mais que celui qui dédaigne la musique, et auquel la nature a refusé l'amour de l'harmonie et du chant, est et sera toujours en horreur au ciel et à la terre».

Le penchant inné des Kymrys pour la musique ressort pleinement de leur histoire et de leur littérature. Les lois de Howel Dda le prouvent surabondamment. Mais ici vient se présenter une question : La musique des Galles est-elle originaire de ce pays ou bien y a-t-elle été importée d'Irlande, comme l'ont prétendu certains auteurs? Cette question a donné lieu à des controverses nombreuses et passionnées, sans qu'elle soit pour cela résolue. Bien que nous n'ayons pas la prétention d'être plus heureux que nos devanciers, voyons si, en examinant la chose d'un peu près, nous n'arriverons pas, sinon à la vérité, du moins à une probabilité acceptable.

Il est extrêmement difficile de se former une opinion et de se prononcer catégoriquement sur l'ancienneté des mélodies welches en les jugeant sur les types qui en sont venus jusqu'à nous. L'ori-

ginalité de ces mélodies n'est pas discutable; aussi n'est-ce pas ce dont nous avons à nous occuper; ce qui nous intéresse, c'est l'époque probable de leur naissance, et cette époque n'est pas des plus faciles à établir. La rareté des documents anciens qui contiennent de ces mélodies est la cause de cette incertitude, qui ne disparaîtra jamais.

Le plus vieux recueil d'airs gallois est celui que l'on a découvert au siècle dernier, que la *Myvyrian Archaïology* a reproduit, et dont le Dr Burney a parlé dans son *History of music*. Mais c'est absolument comme s'il n'existait pas, puisque aujourd'hui encore il est à l'état de lettre morte; personne n'étant parvenu ni à le comprendre ni à l'interpréter. Mais nous aurons occasion de reparler avec plus de détails de ce manuscrit dans un chapitre prochain.

Les autres publications de musique welche connues sont les suivantes :

1° *The ancient british music*, par John Parry, dit Parry l'aveugle (*Blind Parry*), 1742 et 1781;

2° *Musical and poetical remains of the welsh bards*, par Edward Jones, 1784, 1791 et 1820;

3° *The welsh harper*, par John Parry, 1807,.1809, 1826 et 1830;

4° *The cambrian harmony*, par Richard Roberts, 1829;

5° *The british melodies*, par John Hugues, 1839;

6° *The ancient airs of Gwent and Morganwg*, par miss Maria Jane Williams, 1844;

7° *The welsh melodies*, par John Thomas, 1864;

8° *The Songs of Wales*, par Brinley Richards, 1873;

9° *Gems of welsh melodies*, par John Owen, 1874.

Ces recueils, en général, sont faits avec soin; mais on peut adresser à leurs auteurs le reproche de les avoir trop modernisés et d'en avoir dénaturé le caractère.

Les musiciens gallois actuels attribuent aux airs de leur pays une antiquité beaucoup trop reculée. Il en est, comme M. John

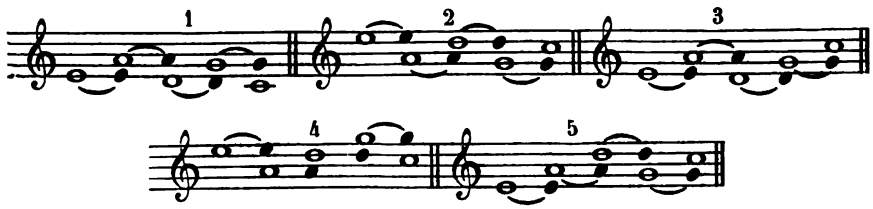
Thomas, qui n'hésitent pas à les reporter jusqu'à l'époque d'Arthur, au VIe siècle. Une telle prétention mérite qu'on s'y arrête, surtout venant d'un homme tel que M. John Thomas, harpiste de la reine d'Angleterre; mais quand j'aurai fait passer sous les yeux du lecteur mes observations sur les airs welches qui me paraissent les plus remarquables comme antiquité, j'espère qu'il ne sera pas éloigné de me donner raison.

Un fait sur lequel sont d'accord aujourd'hui presque tous les musiciens érudits, c'est que l'*échelle*, autrement dit la gamme constitutive de la musique des peuples primitifs, était incomplète et *pentatonique* ou *pentaphone*, c'est-à-dire composée seulement de *cinq* sons, dont les touches noires du piano peuvent donner l'idée. Cette échelle, qui ne contient pas de demi-tons, est encore celle des Chinois. Il est toutefois impossible de dire sur quels principes elle est fondée. L'échelle musicale des Celtes ne fut pas différente, et nous sommes autorisés à croire qu'elle a été celle de tous les peuples. Un des plus savants musicologues modernes[1] va nous le confirmer :

« Le système musical primitif, dit-il, est engendré par une progression harmonique de quintes et de quartes enchaînées, limitée à *cinq* termes et renfermée dans l'étendue d'une octave, soit la série suivante :

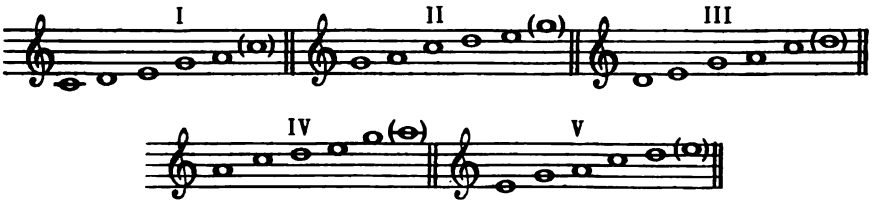
Mi. — *La.* — *Ré.* — *Sol.* — *Ut.*

« Elle fournira cinq manières de disposer les quartes et les quintes :



[1] Cf. F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, 1875, t. I.

« Les cinq échelles mélodiques produites par ces diverses combinaisons d'intervalles n'ont que cinq degrés dans l'espace de l'octave et ne renferment ni le demi-ton, ni le triton, ni le renversement de ces deux intervalles : la septième majeure et la quinte mineure.



« L'existence de cette échelle *pentaphone* chez des peuples d'origine différente et de civilisation fort inégale a déjà été signalée depuis longtemps. Mais ce qu'on ne semble pas avoir remarqué jusqu'à ce jour, c'est que ce phénomène est *universel.* En effet, ce ne sont pas seulement les Chinois et les Celtes qui possèdent des échelles de cette espèce; nous les trouvons sur tous les rivages du globe : en Afrique, en Amérique, en Océanie. On en saisit aussi des traces évidentes dans la musique gréco-romaine, ainsi que dans les mélodies scandinaves et slaves. Il est donc naturel d'y voir la manifestation d'une loi générale, conséquence de l'organisation physiologique de l'homme. Le fait en lui-même est des plus intéressants et nous montre qu'un même principe a partout présidé à la formation du système musical. »

On voit donc que les échelles irlandaises et écossaises furent des échelles incomplètes, *pentatoniques* et *quinquégrades*, c'est-à-dire dérivant d'une suite de quintes émanant elles-mêmes d'une note quelconque comme point de départ, et les plus anciennes mélodies de ces contrées ont été établies sur une gamme dont, presque toujours, la quarte et la septième (sensible) étaient omises. On a, par conséquent, le droit de dire que celle des Welches n'en différa pas. Cet état de choses, dont la durée ne peut être déterminée,

changea évidemment avant le xe ou le xie siècle, car alors la musique cambrienne n'avait plus de ressemblance avec celle des peuples voisins. Son échelle semble avoir été, à ce moment, complète et diatonique, comme la nôtre, tandis que l'Écosse et l'Irlande conservèrent encore leurs gammes incomplètes.

Ainsi donc il résulte nécessairement de ce qui précède que, dès le principe, la musique des Welches a été constituée de la même façon que celle des Écossais et des Irlandais, c'est-à-dire que l'échelle pentatonique et quinquégrade a été semblable chez chacun de ces peuples et que leurs mélodies ont eu entre elles une assez grande ressemblance. Mais à un moment donné, sans doute fort éloigné de nous, une séparation se produisit, et peu à peu les Kymrys adoptèrent l'échelle diatonique complète, *heptacordale*, et l'octave. Cela doit être d'autant plus vrai, qu'en examinant les chants gallois qui passent pour les plus anciens on n'en trouve pas dont l'échelle ne soit diatonique et complète; tous se prêtent facilement à l'harmonisation, tous ont une tonalité franche et bien assise. Sans doute, les airs que l'on chantait au xiiie et au xive siècle ne peuvent plus être tels qu'ils étaient alors; les révolutions sociales, politiques, artistiques et même climatériques ont dû nécessairement les altérer; mais ils n'ont pas été modifiés au point de devenir méconnaissables, par la raison que les Kymrys ont toujours été étroitement attachés à leurs traditions et qu'ils ont, autant que possible, conservé avec un soin pieux les coutumes de leurs ancêtres. Il est, du reste, assez difficile de mettre d'accord les auteurs. M. Sullivan [1] veut que les rapports des Welches avec l'Europe et surtout avec l'Angleterre aient été fréquents; il veut aussi que ces rapports aient amené dans les Galles l'introduction de la musique artistique, sacrée ou profane. Le Dr Burney [2], lui, ne peut croire que ce petit peuple, séparé

[1] Cf. Dr Eug. O'Curry, *Lectures on the manners and customs of the ancient Irish.* Introduction, par le professeur Sullivan.

[2] *A general history of music.*

du reste de l'Europe et confiné dans un pays inculte et sauvage, ait eu connaissance de l'harmonie. Quoi que l'on pense de ces deux versions, absolument contradictoires et inconciliables, si l'on voulait donner aux airs gallois une antiquité plus reculée que le XIVe siècle, on se hasarderait beaucoup. Assurément, tous ne datent pas de cette époque, mais on en rencontre quelques-uns, que l'on connaîtra quand nous nous occuperons de ce sujet.

Au XIIe siècle, l'Irlande passait pour la terre privilégiée des arts et des lettres, et quoique l'on ait prétendu que Cadwor, abbé de Llanweithim (pays de Galles), envoya, en 883, six de ses disciples pour instruire les insulaires, le fait n'a pas été prouvé; au contraire, un excellent historien [1] nous apprend que Sulien, plus tard évêque de Saint-David (Galles), y demeura dix ans à étudier, et un autre écrivain [2] tout aussi recommandable affirme qu'au XIe siècle l'Irlande regorgeait d'hommes pieux et savants. On a, de plus, la certitude qu'au siècle suivant des ménestrels irlandais prirent une part active à la réorganisation de l'art musical welche. Il ne sera pas sans intérêt de rechercher s'ils ont eu quelque influence sur la musique des Galles. Le Dr Powel [3] a cru que les artistes irlandais appelés par Gruffydd ab Cynan établirent « d'une manière certaine toute la musique instrumentale des Welches »; mais le révérend Th. Price [4] nie absolument que la musique galloise doive quoi que ce soit à l'Irlande; il admet pourtant que plusieurs modes sont irlandais et que « les fondateurs du canon musical welche adoptèrent quelques principes du système irlandais. » Nous allons voir encore ce qu'en dit Giraldus Cambrensis [5], qui vécut un siècle après Gruffydd ab Cynan, et qui fut fort au courant de la musique de son temps : « On remarque, dit-il, que les Écossais et les

[1] Th. Price (*Carnhuanawc*), *Hanes Cymru.*
[2] Moore, *Ireland.*
[3] *History of Wales.*
[4] *A Tour through Britanny.*
[5] *Walliæ descriptio.*

Welches, étant de même origine et ayant beaucoup de rapports les uns avec les autres, sont jaloux d'imiter (*imitari*) les Irlandais en progrès musical. » Mais le révérend Th. Price conteste qu'ils aient imité le système des musiciens irlandais, avec lesquels, dit-il, « ils luttèrent seulement d'habileté pratique dans un autre style ». Cependant Th. Stephens[1] objecte avec justesse que le mot *imitari* est positif et concluant; de plus, à l'époque du voyage de Giraldus, les flûtes et les instruments de cette famille étaient répandus dans le pays de Galles, ce qui tendrait à prouver que les musiciens irlandais avaient influé sur la musique des Welches, lesquels, jusque-là, avaient accueilli d'assez mauvaise grâce les instruments de ce genre. On peut même dire que les bardes gallois cherchèrent à imiter les Irlandais, et voici pourquoi : Gruffydd ab Cynan ayant voulu réformer la discipline et perfectionner la musique *existante*, appela d'Irlande des artistes d'une science consommée, qui furent accueillis par ce prince avec une faveur marquée. Il était naturel que des musiciens, désireux de se concilier les bonnes grâces du souverain, flattassent ses goûts, et Giraldus le confirme quand il dit que les Irlandais trouvèrent des *imitateurs* dans les Galles. De tous ces Irlandais qui se déplacèrent en cette occasion, il y en eut fort peu, si même il y en eut, qui retournèrent dans leur pays natal; ceux qui se fixèrent dans la principauté y favorisèrent probablement l'usage des flûtes au XIIe siècle. Il faut considérer aussi que la principauté ne contenait pas que des Welches, mais renfermait encore un nombre respectable d'étrangers : des Saxons du Nord et de Powys, des Normands et des Irlandais, qui, au dire de Th. Stephens, étaient en quantité suffisante pour former une classe de population distincte des aborigènes. Le goût musical de ces nouveaux venus devait différer de celui des Cambriens, et si Giraldus a dit que la flûte et ses congénères furent en faveur dans les Galles, c'est qu'il a négligé de

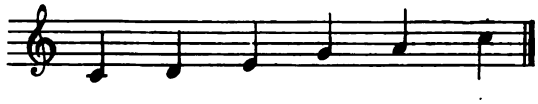
[1] *The literature of the Cymry.*

faire une distinction entre les habitants d'origine étrangère et les indigènes.

Toute personne en état de comparer les chants populaires des Welches avec ceux des Écossais et des Irlandais, et d'en saisir les caractères distinctifs, n'hésitera pas à déclarer que ceux de la Cambrie diffèrent des autres par des qualités particulières; le nier serait faire aveu d'ignorance. Dans la structure des airs écossais et irlandais, on trouve assez fréquemment des intervalles de tierce et de quinte, voire de quarte et de sixte, au-dessus ou au-dessous de la tonique. Assez souvent même la tonalité est tellement vague, tellement indécise, qu'elle ne laisse pas deviner la tonique; les dissonances y sont courtes et rares; on sent que la basse a dû être formée en grande partie par le bourdon de la cornemuse. Les Gallois, au contraire, employaient tous les degrés de l'échelle diatonique et n'étaient pas tenus, par l'exigence de leur gamme, d'éviter telle ou telle dissonance, ou de faire un temps d'arrêt sur un accord plutôt que sur un autre. Incontestablement, la musique de l'Écosse et de l'Irlande a été composée pour la cornemuse et le pibroch, au moins en majeure partie, tandis que celle des Galles l'a été expressément pour la harpe. Giraldus, dans ses écrits postérieurs à sa tournée en Irlande (1204), donne des détails qui montrent que la harpe était l'instrument favori des Cambriens, et cela nous permet de conclure que le goût de la musique nationale était trop profondément enraciné dans le cœur des natifs, pour qu'une tentative ayant pour but de la détrôner ait eu la moindre chance de réussir. Ce n'est pas que la harpe n'ait été aussi en honneur en Irlande et en Écosse; mais il n'en est pas moins vrai que la cornemuse y était beaucoup plus commune qu'en pays gallois.

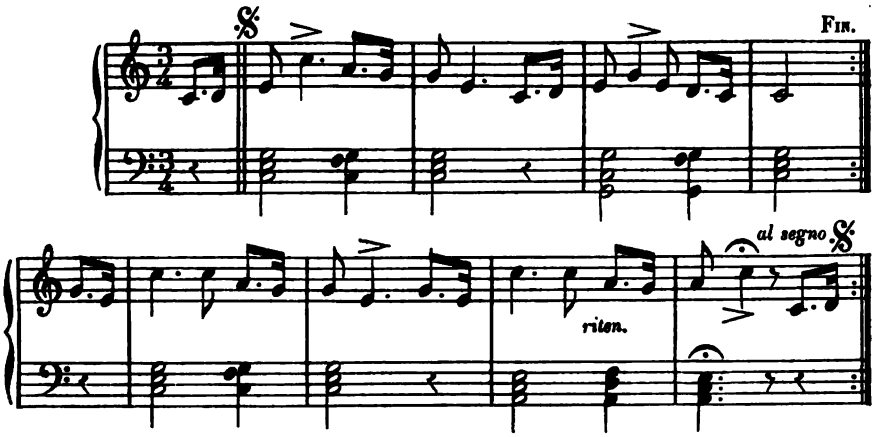
La comparaison des échelles musicales de ces trois nations ne laissera point de doute sur la différence essentielle qui existe entre leurs genres de musique et qui a dû les empêcher de se confondre. Il a été démontré par les plus savants musicographes et par les

historiens qu'une origine orientale apparaît dans une partie de la langue et de la musique de l'Irlande : certains airs ont de l'analogie avec les anciens modes de l'Inde[1]. Il a été constaté aussi que l'un des caractères fondamentaux des anciennes échelles irlandaises et écossaises est l'absence de la quarte et de la septième, ou tout au moins de l'un de ces deux intervalles; parfois même, c'est la tierce qui manque. La musique écossaise possède, en outre, un autre signe caractéristique, le *Snap* (trébuchement, jet) ou note brève précédant une longue sur un accent fort, comme . Il est certain aussi qu'au lieu de *note sensible*, on n'y rencontre que la *septième mineure*. Ces particularités se retrouvent dans la plupart des anciens airs, malgré les changements que leur ont fait subir des arrangeurs d'une habileté contestable. Sous prétexte d'*améliorer* ces airs en les harmonisant, ils leur ont enlevé leur cachet le plus remarquable. Méconnaissant le caractère original de ces mélodies, ils ont rempli les lacunes de l'échelle qui leur sert de base, ont altéré la tonalité pour la ramener aux conditions de la musique moderne, et ont gâté les effets piquants des irrégularités du rythme. Prenons pour exemple le bel air irlandais illustré par les vers de Thomas Moore et connu sous le nom de *The last rose of summer* (la dernière rose de l'été), dont Flotow s'est servi avec beaucoup d'à propos dans sa *Martha*, et que l'on chante aujourd'hui partout, sans que la plupart de ceux qui le disent se doutent que c'est un air national irlandais. Seulement, Flotow n'a pas suivi ou n'a pas connu le texte primitif, puisqu'il y a introduit des quartes et des septièmes, qui, certainement n'y figuraient point dans l'origine. Voici l'échelle sur laquelle a dû être constituée cette mélodie :



[1] Cf. F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, t. I. Cf. aussi Bunting, *Ancient Chants of Ireland*, et Walker, *Historical Memoirs of the irish bards*.

Et voici de quelle façon elle doit être rétablie :



On remarquera qu'indépendamment de l'absence de la quarte et de la septième, le *Snap* s'y trouve et ajoute encore à l'originalité de cette belle mélodie, qui suffit pour montrer aussi clairement que possible ce qu'a été la gamme irlandaise et même la gamme écossaise. Celle des Welches s'en éloigne d'autant plus qu'elle est plus complète et que les demi-tons n'en sont point absents. Certes, elle a pu être quinquégrade; mais, bien évidemment, dans leurs airs nationaux, les Welches n'ont omis ni la quarte ni la septième, et les ont maintenues dans toute l'étendue de l'octave. C'est précisément ce qui m'empêche de croire à la haute antiquité qu'un sentiment de nationalité bien pardonnable veut leur attribuer. Et comment y croire, quand on sait que les paroles primitives des chansons populaires welches se sont perdues? On ne soutiendra pas le contraire, car ni Edward Jones ni Parry ne les donnent dans leurs recueils, et les compilateurs venus après eux ont appliqué les airs sur des vers composés par des poètes modernes. Or, si les textes anciens ont disparu, pourquoi leur musique se serait-elle conservée plus qu'eux? Par quel inexplicable privilège en aurait-il été ainsi? Encore avait-on la ressource de l'écriture pour préserver la poésie; mais comment aurait-on fait pour la musique, puisque

la notation en était inconnue? On m'objectera la tradition! Mais la tradition seule suffit-elle pour maintenir intacts, pendant une suite de plusieurs siècles, les chants populaires même les plus répandus? S'imagine-t-on quels changements profonds peuvent se produire dans la mémoire des hommes après quatre, cinq et même six siècles? Une phrase de chant, en passant de bouche en bouche, devient forcément tout autre qu'elle n'était. Telle période mélodique finit par s'altérer quand elle reste longtemps au contact du courant populaire; car la masse, elle aussi, entre souvent pour beaucoup dans la composition de ces chants, sans en avoir conscience, en transformant les passages trop difficiles d'intonation pour elle en d'autres plus faciles, d'après des lois aussi certaines que celles de la phonétique, mais qui varient avec les époques, les localités, les tonalités et les races.

La longue période improductive qui s'est écoulée entre la mort de Cadwaladr (688) et la venue de Gruffydd ab Cynan (1080) justifie ma manière de voir. Ces quatre siècles, qui ont été nuls pour les lettres, ont dû l'être aussi pour la musique. Les guerres intestines, les conflits incessants qui ensanglantèrent cette époque néfaste, n'étaient pas ce qu'il fallait pour protéger ou stimuler les arts, et, très probablement, c'est pendant ces siècles d'obscurité intellectuelle que vers et musique se seront perdus. On ne contestera pas que l'art musical n'ait été en fort mauvais état en Cambrie vers la fin du XIe siècle, puisque Gruffydd ab Cynan jugea indispensable de le réformer de fond en comble, de lui donner de nouvelles lois, et que, pour y parvenir, il crut devoir appeler des artistes irlandais.

Fétis [1] exagère quand il dit que la musique galloise *n'a pas perdu son type primitif;* mais il nous étonne bien plus encore quand il ose écrire « qu'il y a quelque chose de remarquable dans cette interminable succession de bardes welches pendant *deux mille ans* et dans la conservation *intacte* de leur langue et de leur *musique cel-*

[1] *Histoire générale de la musique*, t. I.

tique dans un pays si longtemps gouverné par les Saxons. » Deux mille ans! rien que cela!... Le lecteur ne s'attend pas que je discute cette assertion, qui se réfute d'elle-même. N'avons-nous pas vu que la langue d'Aneurin et de Llywarch Hen, qui date de beaucoup moins de deux mille ans, est, dans bien des passages, difficile à comprendre pour les Welches modernes? A plus forte raison la musique. Je défie que l'on puisse prouver qu'il reste aujourd'hui quelque chose de véritablement *celtique* dans la musique galloise, et je crois avoir donné de bonnes raisons à l'appui de mon sentiment. Je ne crains pas d'affirmer que les antiques mélodies populaires welches sont perdues depuis longtemps; celles que nous connaissons ne doivent pas dépasser le moyen âge; elles ont un cachet relativement moderne; elles respirent une tristesse, une langueur, qui dénotent qu'elles ont vu le jour après les malheurs de la patrie; on sent qu'elles expriment l'abattement d'une nation lasse de combattre inutilement pour son indépendance et qui regrette ses jours de puissance et de liberté. Dans le nombre, il s'en trouve d'un caractère gai; mais presque toujours ce sont des *pennillion*, des pastorales ou des chants érotiques. On a affublé ces mélodies de titres anciens, sans doute pour perpétuer dans le peuple le souvenir des grandes actions de ses ancêtres ou les infortunes si dignement supportées par l'héroïque petite nation cambrienne; mais aucune n'a été composée à l'époque de l'évènement qu'elle chante et presque toutes exhalent un parfum de *modernité* qu'il n'est pas possible de nier. Chantées dans les montagnes de la Cambrie par les voix rudes des bergers ou des laboureurs, avec l'accent particulier du terroir, ces mélodies ont une saveur étrange; mais, telles qu'elles sont, allongées ou raccourcies, augmentées ou diminuées par les musiciens modernes, qui ont prétendu les rendre plus satisfaisantes pour l'oreille en leur donnant une carrure régulière et en les harmonisant, on les croirait écrites d'hier. Un voyageur[1] qui entendit en 1862 de la musique

[1] A. Erny, *Voyage dans le pays de Galles.*

IMPRIMERIE NATIONALE.

welche au château de Llanover (Brecknockshire), dit que ce qui le frappa surtout, ce sont les changements fréquents de tons majeurs en mineurs, ainsi que la multiplicité des arpèges, signe évident que cette musique avait été composée pour la harpe. « Sa naïve simplicité, dit-il, rappelle les plus gracieux airs de Haydn et de Mozart. » Sans qu'il s'en soit douté, M. Erny a démoli, dans cette phrase, l'antiquité attribuée aux mélodies welches. Si grand qu'ait été le talent musical des bardes, si développées qu'aient pu être leurs connaissances artistiques, il est impossible qu'ils aient eu spontanément l'intuition du style d'Haydn et de Mozart, expression la plus raffinée de l'art moderne et de sa tonalité. Que le type des mélodies welches soit antique et qu'il remonte même au delà du XIIe siècle, cela n'a rien d'absolument inadmissible. Mais, en venant jusqu'à nous, ces mélodies n'ont pu se soustraire à l'influence des progrès de la musique artistique, et en les transcrivant, les compilateurs ont nécessairement, et sans en avoir conscience, cédé à la tonalité actuelle pour les adapter à notre harmonie dans leurs accompagnements; ils les ont comme recouvertes d'une couche de badigeon qui les a rajeunies et qui en a rendu l'appréciation des plus difficiles.

Le pays de Galles a été, dès les temps anciens, renommé pour son chant choral. Giraldus l'atteste, et n'eussions-nous pas ce témoignage, que nous le découvririons dans le nom même de plusieurs localités. En effet, on trouve dans l'histoire welche les noms de *Cor-Alud*, *Cor-Aidan*, et surtout celui du monastère de *Bangor*, dont la dénomination viendrait de *Ban Chor* « le fameux chœur ». Dans cette abbaye, on chantait les psaumes en *antiphonie*, ainsi que cela résulte d'un antiphonaire ayant appartenu à ce couvent, et qui fut apporté à Bobbio par saint Colomban[1]. Gerbert en parle en ces termes[2] : « Nous pouvons reporter à cette époque l'antipho-

[1] Saint Colomban (540-615) fut le fondateur du couvent de Bobbio, en Lombardie.

[2] *De cantu et musica sacra*, etc., t. I.

naire du monastère de Bangor, d'où venaient saint Colomban et saint Abbo, son compagnon. C'est très probablement de cet antiphonaire que dérive notre règle dans le chant des psaumes, des cantiques, des antiennes, » etc.

C'est vers le XIIe siècle que la musique et l'*harmonie* furent cultivées avec le plus de succès dans les Galles. Je me sers à dessein du mot *harmonie*, car on ne peut plus douter que les Cambriens n'aient connu et pratiqué, à une époque très reculée, l'harmonie des sons simultanés. Giraldus en fait un récit trop circonstancié, trop formel, pour que l'on n'y ajoute pas foi, et les détails qu'il donne sont trop précis pour qu'il ait pu les imaginer [1].

« Les Welches, dit-il, ne chantent pas à l'unisson comme les habitants des autres pays que j'ai parcourus, mais *à plusieurs parties différentes*, en sorte que, dans une compagnie de chanteurs, on fait entendre *autant de parties qu'il y a de personnes* prenant part au concert; puis ils terminent par une mélodie *dans la douceur du* B *mol* [2]. Dans le nord de la Grande-Bretagne, au delà de l'Humber, ils se servent d'une semblable harmonie symphonique, mais seulement à deux parties, une voix chantant la basse pendant qu'une autre fait entendre le dessus d'une manière également douce et agréable. Ils ne l'emploient pas tant par art que par habitude, et cette pratique est aujourd'hui (1180) si profondément enracinée chez eux, qu'ils ne chantent pas un seul air autrement qu'à plusieurs parties; et ce qui est plus étonnant encore, c'est que leurs enfants, dès l'âge le plus tendre, chantent de la même manière. »

Burney ne paraît pas avoir eu en Giraldus une confiance excessive, tout en n'osant pas pourtant s'inscrire en faux contre lui.

[1] *Cambriæ descriptio.*

[2] Cette phrase n'est pas très intelligible aujourd'hui. Elle signifie probablement qu'ils chantaient dans l'échelle naturelle, afin de mettre le cinquième mode grégorien dans le ton de F (*fa*) par l'emploi du *si* ♭, et non dans les modes particuliers à l'Église. Le bémol n'était employé dans le cinquième ton grégorien et dans son plagal que par tolérance. Les orthodoxes ne voulaient pas l'admettre et blâmaient cette innovation. On ignore l'époque de l'introduction du bémol dans la musique religieuse.

« Si l'incrédulité, dit-il, peut être vaincue au sujet du récit de Giraldus sur l'état de la musique dans les Galles au XIIe siècle, c'est par un manuscrit gallois qui contient des pièces pour la harpe *en pleine harmonie ou contrepoint;* elles sont écrites dans une notation particulière, et *on les suppose aussi anciennes que l'an 1100;* du moins, telle est l'antiquité connue de beaucoup de chants mentionnés dans la collection. » Nous verrons, au chapitre suivant, qu'il faut beaucoup rabattre de ces allégations que rien ne justifie; mais ce qui surprend au dernier point, c'est que Burney paraisse convenir que les mélodies renfermées dans ce manuscrit remontent à l'année 1100, quand on ignore ce qu'elles sont et qu'*une seule* a pu être traduite en notation moderne! On voit de quelle importance il serait, pour la question qui nous occupe, que ce manuscrit pût être déchiffré, compris et mis à la portée de chacun. « Mais, continue Burney[1], *il serait difficile de prouver que les airs et leur notation soient contemporains.* Le contrepoint non plus, quoique bien loin d'être élégant et correct, n'est pas d'une nature assez rude, assez grossière, pour fortifier cette opinion. Qu'un peuple inculte et non civilisé, confiné dans une contrée aride et montagneuse, sans commerce, sans communication avec le reste du monde, ait inventé le contrepoint et l'harmonie à une époque où les habitants des contrées les plus avancées, les plus instruites, l'ignoraient encore, ceci demeure un problème de la solution la plus difficile. » Cette dernière phrase prouve que Burney ignorait absolument l'histoire des Kymrys, et que leur littérature était non avenue pour lui.

Ce problème est en effet insoluble; mais ce n'est pas une raison pour nier, comme l'a fait M. Sullivan[2], la véracité de Giraldus, qu'il traite, ou à peu près, de hâbleur. Cette façon de réfuter un auteur est vraiment trop commode. Outre que Giraldus était un savant ecclésiastique d'origine galloise, connaissant on ne peut mieux l'art

[1] *A general history of music*, t. II.

[2] Introduction aux *Lectures* du professeur O'Curry.

musical de son temps et sachant parfaitement la valeur des termes dont il se servait, il était trop intelligent pour n'avoir pas compris la portée de son récit, et ses paroles sont trop positives pour qu'on puisse les qualifier de contes en l'air. M. Sullivan, qui accepte comme vrai ce que dit le *Cambrensis* des instruments irlandais et écossais, doit de même, en bonne justice, donner créance à ce que celui-ci rapporte de l'harmonie chez les Welches de son époque. Si Giraldus est croyable dans un cas, il doit l'être également dans l'autre.

Nous avons encore un témoignage tout aussi probant que celui de Giraldus : c'est la nomenclature des vingt-quatre jeux des anciens Cambro-Bretons, dont l'un est intitulé : *Canu cywydd pedwar*, c'est-à-dire chant à quatre parties. Fétis aussi a mis un poids dans la balance[1], quand il a dit, en parlant du *crwth :* « La forme du chevalet[2] et l'accord de l'instrument sont pour nous une source de lumière à l'égard des notions d'harmonie que les anciens bardes ont pu avoir; car il résulte de cette forme et du choix des notes de l'accord qu'on n'a pu jouer de l'instrument sans faire entendre deux ou même trois cordes à la fois, et que ces accords ont toujours été des agrégations de quintes et d'octaves. Cette nécessité des accords de plusieurs cordes est encore démontrée par l'absence d'échancrures pour laisser passer l'archet, qui obligeait celui-ci à se mouvoir horizontalement ». Il n'y a donc rien de hasardé à affirmer que les Welches connaissaient l'harmonie et le contrepoint, ou au moins l'*organum*, avant que Hucbald (xe siècle) eût rédigé en Flandre, son traité sur la matière; sans cela, il faudrait dire que Giraldus lui-même en a été l'inventeur et qu'il a fait aux Gallois l'abandon de sa découverte : ce qui est inadmissible.

D'où leur venait donc cette connaissance et de qui la tenaient-ils? Ce n'est pas, à coup sûr, des Romains, auxquels le chant à plusieurs parties était inconnu; car, si des savants, la plupart non musiciens,

[1] *Philosophie de la musique.*

[2] Voyez chap. x.

ont soutenu, sur la foi de textes obscurs, que les Grecs et les Romains n'ont pas ignoré l'harmonie des sons frappés ou chantés simultanément, aucun d'eux n'a osé avancer qu'ils la mirent en pratique. Or, sans vouloir même essayer de contester la justesse de cette assertion, ce que du reste j'ai fait ailleurs[1], je demande ce que pouvait être un art dont la théorie seule existait, mais dont la pratique était ignorée? Il est donc évident que les Gallois n'empruntèrent pas aux Romains leurs notions musicales, et encore moins les agrégations de sons simultanés. Ce furent les Saxons et les Danois qui les leur enseignèrent. La question de savoir si les peuples du Nord ont connu avant ceux du Centre et du Midi l'harmonie des sons simultanés, n'est plus à discuter : car on a la certitude que, chez ces peuples, l'harmonie a été instinctive, et qu'elle s'est révélée spontanément dès leurs premiers âges. Certes, nous ne dirons pas qu'ils en firent un art complet, ayant ses doctrines et ses principes bien définis : il est à croire que leurs combinaisons d'accords ne furent rien moins qu'agréables; qu'elles étaient grossières et barbares; que très probablement elles déchireraient nos oreilles si nous pouvions les entendre; mais assurément ils connurent l'agrégation des sons et la mirent en pratique. Les inductions autorisées par la critique rationaliste moderne confirment cette supposition, que je n'hésite pas à regarder comme une vérité.

J'en ai dit assez pour que le lecteur se fasse une idée générale de la musique welche et de l'antiquité de ses airs populaires. Nous allons aborder maintenant un sujet qui n'a pas donné lieu à moins de controverses : la notation musicale des Kymrys.

[1] *Bibliographe musical* de mars et de mai 1875.

CHAPITRE IX.

LES ANCIENS WELCHES EURENT-ILS UNE NOTATION MUSICALE ?

Les Kymrys, qui ont connu l'harmonie des sons simultanés, ont-ils possédé aussi une écriture musicale au moyen de laquelle ils purent fixer leurs mélodies sur le papier ou sur le parchemin? Cette question vaut la peine qu'on l'examine sous toutes ses faces. Je vais donc la traiter avec les développements qu'elle comporte et dans la mesure de mes forces.

Il est hors de doute que les peuples primitifs n'écrivirent point leurs chants populaires. Ils ne crurent pas que cela fût nécessaire et ne s'imaginèrent même pas qu'on pût le faire. Ce ne fut que quand ils eurent atteint un degré de civilisation très avancé qu'ils songèrent à se donner une notation musicale, soit en se servant des lettres de leur alphabet, soit en usant de figures conventionnelles pour exprimer les sons. Aucune trace de signes graphiques musicaux n'a été découverte ni chez les Irlandais ni chez les Écossais; il serait, par conséquent, étrange que les Welches, qui sont d'origine celtique, comme les premiers, aient possédé une notation dont ceux-ci n'auraient pas même eu le soupçon. On a cependant affirmé qu'il en avait été ainsi. Mais cette affirmation s'est produite seulement au siècle dernier, après la découverte, dans la bibliothèque de l'école welche de Londres, d'un manuscrit intitulé : *Musica neu berorıaeth*, dont une partie aurait été transcrite, sous le règne de Charles Ier, par le barde Robert ab Huw, de Bodwigan (Anglesey), d'après l'original de William Pennlyn, harpiste distingué, qui vivait sous Henri VIII et fut l'un des juges de l'Eisteddfod tenu à Caerwys en 1556, par ordre de la reine Élisabeth.

Sans se demander si, pour transcrire l'ancienne musique, on s'était servi d'un système de notation contemporain de cette musique ou du règne de Henri VIII, sans autre investigation sérieuse,

sans preuves à l'appui, on a tout aussitôt affirmé que cette séméiographie remontait, pour le moins, au xr^e siècle. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent par ce qu'en dit Burney. La *Myvyrian Archaïology of Wales*, éditée en 1804, par Owen Jones (*Myvyr*), a reproduit tous les exemples de musique contenus dans ce manuscrit; mais l'éditeur, qui n'en a pas compris la première ligne, s'est bien gardé de s'expliquer sur l'époque où l'on pouvait présumer que cette notation fut mise en vigueur. J'en donnerai tout à l'heure les deux seuls exemples que Burney soit parvenu à déchiffrer. Selon lui, l'écriture ou la tablature dont on s'est servi pour transcrire ces airs est si extraordinaire et si difficile à réduire en notation actuelle, que, encore bien que l'on puisse affirmer le degré de gravité ou d'acuité de quelques notes, il est impossible d'arriver à établir leur valeur et leur durée. Cette musique, écrite en lettres alphabétiques, ressemble à la tablature du luth, mais sans les lignes, sauf une seule, qui sert à séparer le dessus de la basse.

La double *ff* paraît être la note la plus grave. La première octave devait s'écrire ainsi :

g1 a1 b1 c1 ϑ1 d1 f1

et la seconde :

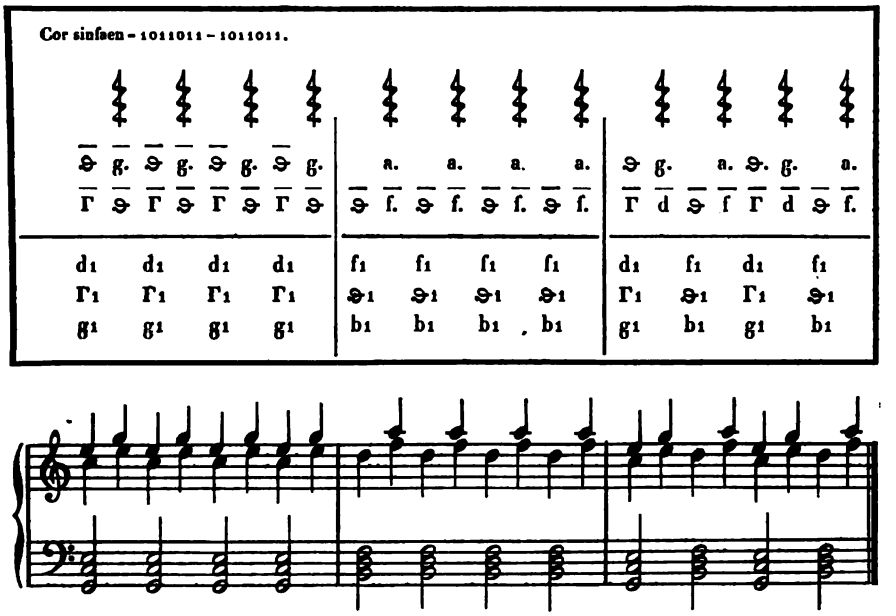
g a b c ϑ d f

« Si, ajoute Burney, ces lettres représentent les mêmes sons qu'à présent, nous trouvons quelques accords qui sont admis dans l'harmonie moderne; mais ceux que l'on rencontre le plus fréquemment ne sont que pur jargon. »

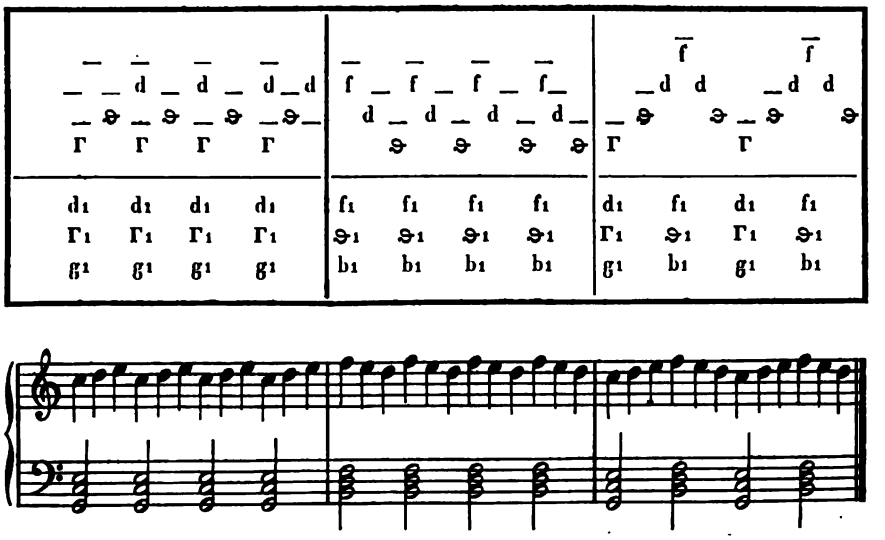
C'est en partant du principe qu'il vient d'indiquer, que le docteur est parvenu à déchiffrer quelques fragments écrits dans le ton d'*ut* (*c*), fragments qu'il croit n'avoir été que des leçons ou exercices pour les jeunes harpistes, ou encore des pièces de concours pour les candidats à la harpe d'argent. Nous allons reproduire deux de ces leçons (n°s XI et XVII), comme spécimens de la mu-

sique welche, avec leur transcription en notation moderne par Burney, dans son *History of music*, tome II.

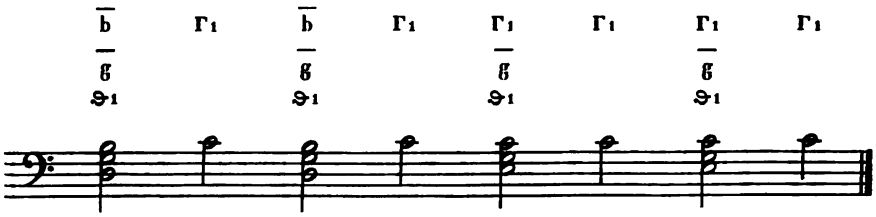
N° XI.



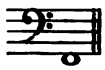
N° XVII.



Après vingt-quatre leçons ou mesures de ce genre, comme on les appelle, suivent douze variations sur la basse suivante :

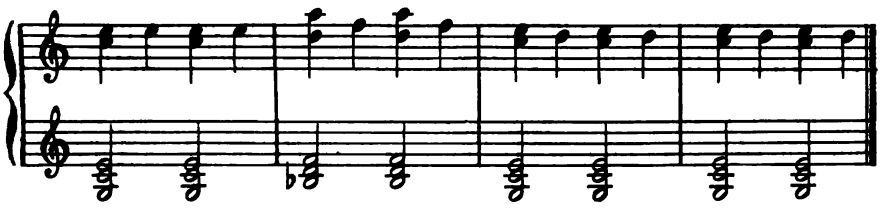


« Ce contrepoint, continue Burney, bien qu'il soit très peu artistique, comme on peut le voir, est *trop moderne* pour être de l'antiquité éloignée qu'on veut bien lui donner. La fausse quinte de *si* à *fa*, dans le premier exemple, n'est pas permise depuis longtemps dans l'harmonie, et la septième non préparée de *si* à *ut*, dans le deuxième, est une crudité qui n'est tolérée que depuis peu. »

Ainsi, le bon docteur, qui veut bien trouver *modernes* des harmonies aussi grossières, vient appuyer mon opinion relativement au peu d'antiquité du manuscrit. Mais Fétis[1] lui reproche de n'avoir pas été exact dans sa transcription et d'avoir placé cette notation une octave trop bas, d'abord parce que le *fa*  était inconnu au XIIe siècle, et ensuite parce que, en raison de leurs petites dimensions, les harpes portatives de ces temps anciens, dont on a des modèles, ne pouvaient descendre à ce *fa*. Je m'étonne qu'un savant comme Fétis ait pu croire que ce manuscrit soit du XIIe siècle et ne l'ait pas examiné de plus près; mais ce n'est pas la seule erreur qu'il ait commise en cette occasion, et l'accusation qu'il a portée contre Burney ne repose pas sur des bases sérieuses, puisque dans les exemples précités il n'y pas un seul *fa* grave. Il reproche encore au docteur d'avoir représenté les notes *b* par un *si* ♮

[1] *Histoire générale de la musique*, t. IV.

au lieu d'un *si*♭, qui, dit-il, est sa vraie signification, ainsi que le prouverait un passage de Giraldus. Selon lui, voici comment devrait être transcrit le n° XI :

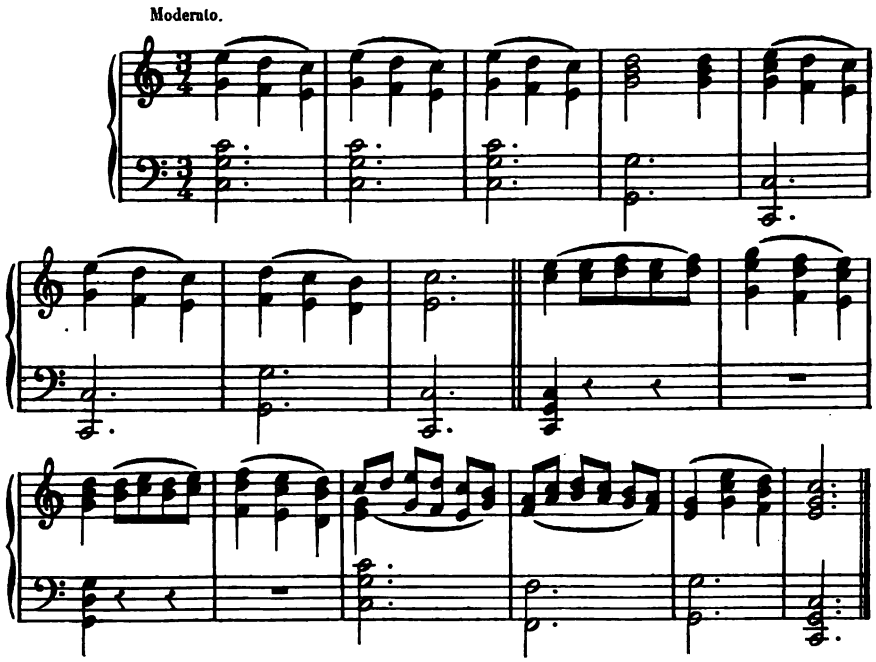


« A quoi, s'écrie-t-il, pensait donc cet ancien historien de la musique lorsqu'il appelait contrepoint trop moderne ces harmonies et successions barbares? » Mais il me semble que les combinaisons harmoniques de Fétis avec le *si*♭ sont bien autrement barbares que celles de Burney; quant à sa transcription, elle ne s'accorde nullement avec les lettres du manuscrit. Fétis n'a pas toujours rendu justice à Burney; je ne vois pas qu'ici il ait le moins du monde raison. Puisqu'il était si sûr de lui, puisqu'il comprenait si bien comment il fallait traduire ce manuscrit, que n'a-t-il essayé d'en mettre les mélodies en notation moderne? La difficulté même de l'entreprise était faite pour le tenter, et peut-être aurait-il eu la gloire de réussir là où tant d'autres ont échoué!

Un artiste, paraît-il, aurait été plus heureux que Burney dans ses essais pour déchiffrer cette musique, et, chose bizarre, cet artiste était un Français, nommé Barthélemon, violoniste de talent et compositeur habile, né à Bordeaux en 1731 et mort en 1808, à Londres, où il s'était fixé depuis 1766. Reprenant la tentative de Burney, après avoir étudié avec soin la *Tablature du luth espagnol au XVIe siècle*, il parvint, si l'on en croit John Parry[1], à lire et à noter *beaucoup* d'airs de ce fameux manuscrit. On affirme qu'il était sur le point de les livrer à l'impression, lorsqu'il mourut. Pour comble de malheur, un incendie dévora, en 1809,

[1] *The welsh harper*.

les papiers qu'il avait laissés, au nombre desquels se trouvaient ses transcriptions welches. Nous sommes bien obligé d'accepter ce fait tel qu'on le raconte et nous regrettons le mauvais sort qui semble peser sur ce manuscrit gallois, si obstiné à garder son secret; mais on voudra bien remarquer aussi que personne n'a jamais dit avoir vu ces transcriptions de Barthélemon, et il semble assez extraordinaire que ce musicien, ayant si bien réussi, n'ait pas été tenté de communiquer sa précieuse découverte au moins à un ami. Il est vrai qu'il a fait imprimer dans le recueil de Parry une mélodie intitulée : *Air du prophète David* (*Caingc Davydd brophwyd*). C'est la seule qui ait eu la chance d'échapper au désastre qui a détruit les autres. On fait remonter cet air jusqu'au xr^e siècle; j'ignore sur quoi l'on se fonde pour cela; mais malgré son cachet de naïveté et de simplicité, je ne puis lui concéder un âge aussi respectable.



Depuis Barthélemon, personne n'a rien ajouté à cette mélodie,

qui demeure le seul spécimen du manuscrit en question. John Parry n'a pas craint d'affirmer que les lettres employées dans cette notation sont celles de l'ancien alphabet bardique. Ceci est plus tôt dit que prouvé; et, comme le fait justement remarquer M. Sullivan, Parry, afin de donner plus de poids à son assertion, s'est permis, dans son fac-similé, de remplacer le delta (δ) grec par un *d* romain. Nous allons voir que ce δ, qui semble être si peu de chose, a une importance majeure pour le point qui nous occupe, car il a toujours été employé dans la tablature du luth au XVIe siècle et n'a jamais fait partie de l'alphabet oghamique[1].

M. John Thomas, dans sa dissertation sur la notation musicale des anciens Bretons, qu'il a écrite pour servir de préface à la réimpression de la *Myvyrian Archaïology*, faite par lui en 1870, ne va pas aussi loin que Parry quant à l'ancienneté de ces signes graphiques; mais l'époque qu'il leur assigne n'est pas plus exacte, car il la fait remonter jusqu'à Grégoire le Grand, qui vécut au VIe siècle. Il suppose que ce système séméiographique fut apporté dans les Galles par les chantres que ce pape envoya en Bretagne avec Austin et Mellitus, et pour soutenir son sentiment, il dit : « Une preuve plus forte en faveur de cette supposition nous est offerte par le retour fréquent dans le manuscrit d'un mot purement latin. C'est le mot *bis*, qui signifie *répétition*, et qui est employé chaque fois qu'une phrase doit être répétée. C'est pourquoi il est très probable qu'il a été adopté par les Welches en même temps que la notation elle-même. » Et voilà pourquoi votre fille est muette!... L'explication de M. John Thomas a juste autant de poids que celle de Sganarelle. Comment! ce seul *bis*, encore fréquemment usité aujourd'hui, serait une *preuve* de l'antiquité du manuscrit? Mais il en prouverait plutôt le peu d'ancienneté, et l'on ne peut assez s'étonner que M. John Thomas veuille faire accepter pour concluant un argu-

[1] De *Ogham* (en latin *Ogmius*), dieu gaulois ou dieu des bardes, que l'on représentait vieux et chauve, armé d'une lance et d'un carquois, attirant à lui les hommes par des chaînes d'ambre et d'or qui partaient de sa bouche.

ment qui ne se soutient pas et qui témoigne même contre son opinion. Du reste, pas un seul écrivain, sacré ou profane, n'a dit un mot de cette notation, dont on ne trouve aucune trace dans les documents historiques se rapportant à la période anglo-saxonne.

Personne n'admettra qu'une notation qui ressemble si fort à la tablature du luth, qui est disposée comme cette tablature dont les lignes seraient supprimées, ait été celle de saint Grégoire. Or la tablature du luth n'a été inventée qu'à la fin du xve siècle. En admettant un instant que ce pape se soit servi de lettres pour noter son antiphonaire, il aurait fait usage de la notation latine; il n'aurait pas placé ses lettres dans le même ordre qu'occupent celles du manuscrit welche, et assurément il se serait abstenu d'y introduire le δ grec, qui n'a jamais figuré dans l'alphabet latin. D'ailleurs, aucun indice n'existe qui permette de constater comment saint Grégoire a écrit son antiphonaire. Un savant musicographe moderne va plus loin encore, il prétend que le grand pape n'a rien écrit du tout. Bien que je ne partage pas son opinion à cet égard, je crois devoir reproduire le passage où il traite cette question [1]. «Si saint Grégoire, dit M. Gevaert, s'est servi des caractères de l'alphabet latin pour noter son antiphonaire, ce qui est peu probable, il n'a pu donner aux lettres la valeur qu'elles ont dans le système d'écriture musicale auquel son nom est attaché. S'est-il servi des *neumes*, conformément à l'opinion qui a prévalu en ces derniers temps? La chose est également douteuse; aucun écrivain antérieur au xie siècle n'a connaissance d'un pareil fait. Bien plus : à examiner la question sans parti pris, et en ne tenant compte que des textes dont la date est certaine, on arrive à douter que saint Grégoire ait connu une écriture musicale quelconque. Ce doute s'accroît encore à la lecture des œuvres de son contemporain, Isidore de Séville, mort trente ans après lui. Bien que cet écrivain, dans son grand ouvrage encyclopédique, fasse mention de plusieurs

[1] *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, t. I, liv. II, chap. VI.

notations ou écritures tachygraphiques affectées à un but spécial, il semble ignorer jusqu'à l'existence de signes graphiques pour représenter les sons musicaux. Le début de son traité de musique est aussi explicite que possible à cet égard : « Le son, étant une « chose sensible, s'évanouit dans le temps passé et s'imprime dans le « souvenir. C'est pourquoi les poètes ont imaginé les Muses filles de « Jupiter et de la Mémoire. En effet, les sons périssent si on ne les « conserve par la mémoire; *car ils ne peuvent être figurés par l'écri-* « *ture*[1]. » L'œuvre musicale de saint Grégoire aurait donc simplement consisté à faire un choix parmi les chants traditionnels, à en régler l'usage et à en prescrire la propagation au moyen de l'enseignement oral. Au xe siècle seulement, les lettres latines commencent à se montrer comme signes musicaux. La plus ancienne notation de cette espèce est fondée sur la division de l'échelle musicale par octaves; elle n'emploie, par conséquent, que les sept premières lettres A, B, C, D, E, F, G, exprimant les sons de notre échelle majeure d'*ut*. »

Ce n'est pas tout. Fétis[2] tout en admettant que saint Grégoire a noté son antiphonaire en lettres, déclare catégoriquement qu'il n'a pu le faire qu'au moyen de la notation latine (*nota romana*). Or jamais le delta grec (δ) n'a fait partie de la *nota romana*. Que l'on examine le fac-similé de Burney, que l'on observe aussi celui de la *Myvyrian Archaïology* (édit. 1801-1807), et l'on verra que la disposition des lettres est, à peu de chose près, la même que celle que présentent les livres de luth publiés en France et en Allemagne au xvie siècle, livres dans lesquels on écrivait les signes musicaux sur des lignes parallèles, dont chacune représentait une corde du luth ou de tout autre instrument polycorde, car cette méthode était suivie pour tous les instruments de ce genre. Dans bien des livres même, on ne voit point de lignes. Il est donc plus simple et plus conforme à la vérité de dire que la notation du manuscrit welche est

[1] Lib. III, cap. VIII, *apud* Gerbert, t. I.
[2] *Histoire générale de la musique*, t. IV.

tout bonnement la tablature d'un instrument à cordes et très probablement celle du *crwth*. Ce sera lui accorder une antiquité respectable de le dater de la fin du xve siècle de notre ère.

D'après ce qui vient d'être établi, on peut, il me semble, soutenir victorieusement que les Welches n'eurent point de notation musicale particulière. Malgré l'acharnement avec lequel les vainqueurs poursuivirent tout ce qui pouvait galvaniser les vieux souvenirs cambriens, malgré la destruction d'une immense quantité de manuscrits, il en reste assez pour que l'on puisse affirmer que si pareille notation avait jamais existé, on en retrouverait encore des traces. Evans, qui a fourni tant de documents précieux à l'histoire des Galles, n'en a pas découvert, et, à propos de notre manuscrit, il écrivait en 1780 à Edward Jones : « Si l'invention de Guido était alors parvenue chez les Gallois, auraient-ils été de si bonne heure habiles dans la pratique de cet art? Auraient-ils écrit leur musique dans la manière *grossière*, *maladroite* et *antique* du manuscrit dont vous me parlez, si une méthode meilleure leur eût été révélée? » Evans, qui fut assurément fort savant en histoire et en archéologie, ne connaissait rien à la musique, car s'il avait été au courant de l'art musical au moyen âge, il n'aurait pas traité d'*antique* cette séméïographie *maladroite*.

Voyons encore ce qu'en a dit le révérend Th. Price[1] : « D'après le code de musique formulé par le prince Gruffydd ab Cynan au xie siècle, il est évident qu'à cette époque, dans la principauté, la science musicale était très avancée; et *quoique l'on n'ait découvert aucune trace de notation de ce siècle*, cependant, chez un peuple aussi attaché à ses anciennes coutumes que le peuple welche, nous devons croire qu'une institution aussi populaire, aussi étroitement liée aux habitudes nationales que l'était cette branche du système bardique, ne peut avoir entièrement disparu sans laisser derrière elle des *traces évidentes et nombreuses*. Il est, par conséquent, rationnel

[1] Jane Williams, *The literary remains of the reverend Th. Price* (*Carnhuanawc*).

de conclure qu'une grande partie de la musique traditionnelle de la principauté est au moins aussi ancienne que cette époque, et que beaucoup d'airs encore joués par les harpistes gallois et chantés par le peuple *sont identiquement les mêmes* que ceux qu'entonnaient leurs ancêtres au milieu des rochers du Snowdon et du Cadair-Idris, il y a un millier d'années. » Bien que je professe un grand respect pour l'opinion du révérend Th. Price, qui, lui au moins, ne fait pas remonter plus haut que le règne de Gruffyd ab Cynan, c'est-à-dire au XIIe siècle, les plus anciens airs welches, je ne puis être d'accord avec lui quand il dit que les mélodies chantées par les Gallois d'aujourd'hui *sont identiquement les mêmes* que celles d'il y a *mille ans*. Le révérend Price n'a pas tenu compte des changements considérables qu'ont dû apporter à ces chants l'introduction de la tonalité dite *grégorienne* et celle de la tonalité moderne. Puisqu'il a supposé que *des traces évidentes et nombreuses* sont restées de l'ancienne notation welche, il aurait bien dû s'appliquer à les rechercher et à les faire connaître. On va loin avec des suppositions.

M. John Thomas a été plus hardi que le révérend Th. Price, en osant reporter certains airs gallois jusqu'au VIe siècle. Il a essayé, à son tour, de réduire en notation moderne plusieurs airs du manuscrit welche, mais presque toutes ses versions sont inintelligibles. Il y a un air, pourtant, qu'il donne à sa façon et qu'il intitule : *Gosteg yr halen* (le prélude du sel). « Ici, ajoute-t-il, finit *Gosteg yr halen*, que l'on avait coutume d'exécuter devant les chevaliers du roi Arthur, quand on plaçait la salière sur la table. » S'agit-il de la Table ronde? M. J. Thomas ne le dit pas, mais tout le fait supposer et par conséquent, selon lui, le *prélude du sel* daterait au moins du VIe siècle. On ne discute pas la valeur historique d'une pareille assertion; c'est une illusion patriotique qui ne résisterait pas à la moindre critique.

Je puis, du reste, invoquer encore d'autres autorités respectables. M. Owen (John), le compilateur habile des *Gems of welsch melody*,

IMPRIMERIE NATIONALE.

répondant aux questions que je lui avais posées sur cette séméiologie, me dit que, quant à lui, il n'en connaît point d'autre que celle qui a été reproduite par la *Myvyrian Archaïology*, mais qu'il est persuadé que les mélodies nationales du pays de Galles se *sont transmises d'âge en âge par la tradition, et non par l'écriture.* Un autre artiste gallois, que le *Times* appelle « le plus solide champion actuel de la musique cambrienne », M. Brinley Richards, éditeur des *Songs of Wales*, est du même avis; et, dans la lettre qu'il a bien voulu m'écrire, il me dit : « Celui qui réussirait à traduire en notation moderne les airs contenus dans le manuscrit welche rendrait un service signalé au pays de Galles et son nom passerait à la postérité. » Sans croire, avec M. Brinley Richards, qu'un tel travail mené à heureuse fin fût digne d'une aussi haute récompense, j'estime qu'il pourrait être avantageux pour l'histoire de la musique et permettrait peut-être de juger sainement de l'âge véritable de cette notation, que, jusqu'à plus ample informé, je persiste à ne pas croire plus ancienne que le XVIe siècle. Il n'est pourtant pas impossible qu'on y réussisse; et puisque en étudiant la tablature du luth espagnol, Barthélemon est parvenu, si l'on en croit John Parry, à transcrire bon nombre d'airs de ce manuscrit, rien n'empêche qu'en usant du même procédé, un musicien, préférablement un Welche, n'arrive au même résultat. Les livres de tablature du luth, de la guiterne, du chittarone et d'autres instruments à cordes pincées ne manquent pas; on les trouve en grand nombre au British Museum et dans toutes les bibliothèques de l'Europe. De la résolution, du courage, de la persévérance et des connaissances musicales assez développées suffisent amplement pour mener à bien cette œuvre difficile, mais non irréalisable.

CHAPITRE X.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES ANCIENS WELCHES.

Avant de passer à l'examen des mélodies galloises, il faut d'abord dire de quels instruments de musique on se servait autrefois en Cambrie. Ces instruments étaient :

1° La harpe ou *telyn;*

2° Le *crwth;*

3° La flûte ou *pibgorn;*

4° Le cor ou *horn;*

5° Le tambour, tambourin, timbale ou *tabwrdd.*

Suivant Giraldus Cambrensis[1], les Welches, au XIIe siècle, possédaient trois sortes d'instruments nationaux : la cithare, les flûtes et le *chorus* (*Tribus utuntur instrumentis, cythara, tibiis et choro*). Il n'y a pas à douter que par *cythara* il ne faille entendre la harpe, attendu que la cithare était un instrument romain, qui fut toujours, sinon inconnu, du moins inusité chez les Cambro-Bretons. Pour le *chorus,* je diffère complètement d'avis avec M. Sullivan[2], qui en fait une cornemuse; car, bien qu'au temps de Giraldus on jouât de la cornemuse dans les Galles, où Gruffyd ab Cynan l'avait mise en faveur, cet instrument n'était accepté qu'à contre-cœur par les Kymrys, à cause de sa provenance étrangère. On ne peut donc soutenir que ce fût un instrument national des Welches.

Il est vrai que, aux premiers siècles de l'ère chétienne, le *chorus* était un instrument à vent composé d'une peau cousue en forme d'outre et garnie de deux tuyaux de métal, dont l'un fournissait l'air et l'autre servait à émettre les sons; mais il est avéré aussi que la signification du mot *chorus* changea, et que, précisément à l'époque

[1] *Cambriæ descriptio.*

[2] Sullivan, *loco cit.*

de Giraldus, on désignait ainsi un instrument à cordes. La preuve en est que Coussemaker[1] cite un instrument de ce nom qui se composait de quatre cordes que l'on frappait avec une baguette, et dont il a donné le dessin d'après un manuscrit du IXe siècle appartenant à la bibliothèque de Boulogne; il ajoute que sa forme est à peu près la même dans tous les manuscrits du IXe au XIe siècle qu'il a pu consulter. Gerbert[2] a mentionné aussi deux manuscrits où se trouve la figure d'un instrument de ce genre, autour duquel on lit ces mots : *Chorus secundum quosdam cum quatuor chordis.*

Il est étrange que Giraldus[3] ne mentionne pas la cornemuse au nombre des instruments irlandais. Pourtant, le poème intitulé : *The fair of Carman* (La foire de Carman) atteste que la cornemuse était en usage en Irlande dès le VIIIe siècle, très probablement, mais à coup sûr au XIIe, et qu'elle était assez répandue dans le pays pour que Giraldus n'ait pas dû la passer sous silence. Voici comment il s'exprime : *Hibernia quidem tantum duobus utitur et delectatur instrumentis, cythara scilicet et tympano; Scotia tribus, cythara, tympano et choro; Gwalia vero cythara, tibiis et choro.* Ainsi, Giraldus se serait tu sur l'existence du *crwth*, qui était un des instruments les plus employés et les plus connus dans les Galles! Cela n'est pas possible; et si l'on veut bien considérer que le *chorus*, d'après Coussemaker et Gerbert, était un instrument à cordes mises en vibration par une baguette, et que le *crwth* était aussi un instrument à cordes joué à l'aide d'un archet, on sera frappé de cette analogie, et l'on se dira que, par le mot *choro*, Giraldus a voulu désigner le *crwth*. On y sera d'autant plus autorisé que les deux mots *chorus*[4] et *crwth*[5] sont presque

(1) *Essai sur les instruments de musique au moyen âge* (*Annales archéologiques de Didron*, t. III).

(2) *De cantu et musica sacra*, t. II.

(3) *Topographia Hiberniæ.*

(4) Ne prononcez pas *choruz*, à la façon défectueuse des Français, mais *chorous*.

(5) Prononcez *crouz*. On sait qu'en gallois, comme en anglais, on donne au *th* le son d'une *s* dure. (Voyez chap. II, note.)

semblables et se prononcent, à très peu de chose près, de la même manière. Quel besoin, d'ailleurs, Giraldus avait-il de désigner séparément la cornemuse, lorsqu'il l'avait déjà fait en citant les flûtes (*tibiis*, pluriel, et non *tibia*, singulier), famille d'instruments à laquelle appartient la cornemuse? Il ne devait pas éprouver plus de scrupule à employer *chorus* pour désigner le *crwth* qu'à appeler la harpe *cythara*, sachant bien qu'on ne la nommait pas ainsi dans les Galles et que l'on n'y faisait aucun usage de la cithare. Du reste, les écrivains médiévistes ne se piquèrent jamais d'exactitude dans leurs dénominations des instruments de musique. La harpe a porté son nom de *harpa* dès les temps les plus anciens, comme le prouve un poème adressé, en 670, à *Lupus* (Loup), duc de Champagne, par Venance Fortunat[1], évêque de Poitiers, où se trouvent ces deux vers :

Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus *harpa*,
Græcus Achilliacca, crotta britanna canat[2].

Ce nom de *harpe*, dérivé, non du breton ni d'aucune autre langue celtique, mais du *gothique*, a été connu des différentes familles de ce peuple. Ainsi, les Anglo-Saxons ont appelé cet instrument *hearpe* ou *hearpa;* les Irlandais, *harpa* ou *haurpa;* les Danois et les Belges, *harpe;* les Allemands, *harpffe* ou *harpffa;* les Français, *harpe;* les Espagnols, *harpa;* et les Italiens, *arpa*. Inutile d'insister davantage sur cette démonstration.

Donc, l'instrument éminemment national et le plus en vogue chez les Welches était, sans contredit, la harpe ou *telyn*, que la légende prétend avoir été inventée par Idris, l'un des trois bardes

[1] *Venantius Honorius Clementianus Fortunatus*, évêque de Poitiers, et l'un des meilleurs poètes de son temps, né à Trévise (Italie), au VIe siècle, mourut vers 609. Il fut chapelain de sainte Radegonde, épouse du roi Clotaire, et révéré pour ses vertus. Il a composé plusieurs hymnes qui ont été adoptées par l'Église catholique romaine, entre autres le *Vexilla Regis*.

[2] « Le Romain te loue sur la lyre, le Barbare sur la harpe, le Grec sur la cithare, et le crwth breton te chante. »

primitifs de l'île de Bretagne[1]. On ne connaît pas l'origine du mot *telyn*. Dans un manuscrit du British Museum (titre D. II, Harleian) on voit que le nom breton de la harpe était *telen*, ce qui prouverait qu'il est très ancien et qu'on le connaissait dans les Galles vers le IXe ou le Xe siècle. Dans les vieux poèmes gaéliques de l'Écosse, la harpe est dénommée *teud ciuil*, qui veut dire « les cordes de la mélodie » ou de la musique, expression qui a son synonyme de même syntaxe dans *teud luin*, que l'on prononce *telyn*, la lettre *d* étant quiescente. *Luin* signifie mélodie, air; de plus, *loin* est le nom du merle, le mélodiste, dont *luin* est le cas indirect ou génitif[2]. M. Henri Martin croit que ce nom de *telyn* est gaélique, et il est convaincu que la harpe a dû être connue des Celtes dès les temps les plus anciens.

On ignore d'où et comment le mot *telyn* s'est introduit en Cambrie; mais ce qui est hors de discussion, c'est que, dans la langue welche, il n'exprime aucune idée, et on ne lui trouve point d'étymologie, en dépit d'Owen Pughe[3], qui soutient que la racine de *telyn* est *tel*, c'est-à-dire « ce qui est tendu ou tiré droit; d'où il est évident, dit-il, que ce nom est contemporain de la connaissance d'un instrument à cordes chez les Kymrys ». Impossible de mieux torturer un mot pour en tirer une interprétation; celle-ci peut être ingénieuse, mais, bien certainement, elle est « tendue », et sinon « tirée droit », au moins tirée par les cheveux.

Quand on se rappelle l'état peu avancé de l'art et de l'industrie vers le Xe siècle de notre ère, il faut supposer que les harpes pri-

[1] Les deux autres étaient Eidiol le magicien et le roi Béli. Cet Idris est l'un des grands astronomes de la XVe triade, où il est appelé *Idris Gawr* (Idris le Grand). On a donné son nom à l'une des plus hautes montagnes des Galles du Nord, *Cadair-Idris* (la chaire d'Idris). Peut-être était-ce anciennement un observatoire. Au sommet, se trouve, dit-on, dans le roc, une excavation qui ressemble à un lit, et la croyance populaire affirme que celui qui y passerait la nuit serait le lendemain ou mort, ou fou, ou doué d'un génie surnaturel. (Edw. Davies, *Celtic researches.*)

[2] Cf. John Gunn, *An historical inquiry respecting the performance of the harp.*

[3] *Dictionary of the welsh language explained in english.*

mitives furent extrêmement simples et n'eurent pas plus de dix ou douze cordes. Les bardes gallois se servirent de harpes à un seul rang de cordes, comme celle que représente la figure 1 et qui est un des plus anciens modèles que l'on connaisse, extrait par Gerbert[1] d'un manuscrit du monastère de Saint-Blaise, que l'on dit être

Fig. 1.

du IXe siècle. Cet instrument y est dénommé *Cithara anglica*, preuve incontestable qu'alors déjà la harpe était d'un usage général en Angleterre, puisqu'elle portait le nom de ce pays. M. Sullivan croit qu'il s'agit de la harpe irlandaise; mais je ne suis pas de son avis, par la simple raison que les Irlandais n'eurent pas cet instrument

[1] *De cantu et musica sacra*, t. II.

plus tôt que les Welches, ainsi que l'a parfaitement démontré un savant anglais, Edward Ledwich[1], qui dit que ce furent les Saxons qui introduisirent la harpe dans l'île de Bretagne. Ici encore nous pouvons invoquer le témoignage de Venance Fortunat, lequel cite la harpe comme l'instrument des Barbares (*Plaudat tibi Barbarus harpa*), c'est-à-dire des Germains, des Saxons.

En remontant à la première invasion de la Bretagne par ces peuples, nous trouvons, dans l'historien Rapin, un incident qui montre qu'à cette époque déjà la harpe était en grand honneur. Colgrin, fils d'Ella, roi des Saxons, élu à la place d'Hengist, était assiégé dans York par Arthur et les Bretons. Bardulph, frère de Colgrin, déguisé en ménestrel et tenant une harpe en main, parcourut les fossés et les tranchées sans éveiller de soupçons, car pendant ce temps il jouait de son instrument, comme un harpiste. La nuit venue, il s'introduisit dans la ville. Rapin place cette aventure en 495[2].

Il ne faut donc pas chercher la harpe en Angleterre et en Irlande avant le milieu du ve siècle, et toutes les traditions contraires rapportées par les Gallois et les Irlandais sont dénuées de fondement. De plus, la harpe ibérienne, comme la calédonienne, était munie de cordes métalliques[3], au lieu que la harpe welche n'eut jamais que des cordes de boyau. On en acquiert la certitude quand on examine la harpe du roi d'Irlande *Brian Boronha* (O'Brien), tué à la bataille de Clontarf, en 1014, harpe qui est déposée au musée de l'Université, à Dublin (*Trinity College*). Sa hauteur est de 84 centimètres. Le corps de l'instrument est en bois de chêne; la console et le bras courbe sont faits d'un bois ressemblant assez au noyer; le pied de l'instrument ou cuvette, dans lequel était enchâssée l'extrémité du bras courbe remplaçant la colonne de nos harpes

[1] Voir les *Inquiries concerning the ancient irish bards*, de cet auteur, et leur appendice, dans l'ouvrage de Joseph Walker intitulé : *Historical Memoirs of the Irish bards.*

[2] Cf. W. Chappell, *Popular Music of the olden time.*

[3] Cf. John Gunn, *op. cit.*

modernes, est maintenant brisé. Les cordes, au nombre de vingt-huit, étaient fixées à la table d'harmonie par des boulons d'argent dans des trous garnis de cuivre; elles étaient attachées à la tête avec des chevilles de même métal. Rien ne ressemble moins à la harpe welche que cette harpe irlandaise, qui est beaucoup plus massive et qui n'a été probablement construite avec tant de solidité que parce qu'elle devait résister au tirage énorme des cordes métalliques.

D'autres renseignements viennent corroborer le précédent. Vincenzo Galilei [1], l'un des plus remarquables musiciens de son époque, et père de l'illustre savant du même nom, dit que les harpistes irlandais de son temps (fin du XVIe siècle) laissaient pousser démesurément leurs ongles, qu'ils façonnaient avec grand soin, de manière à en former des espèces de grattoirs dans le genre des sautereaux de l'épinette ou du clavecin. Or, une telle précaution, nécessaire pour mettre en vibration des cordes métalliques, eût été inutile et même gênante pour pincer des cordes de boyau.

O'Kane, célèbre harpiste irlandais du siècle dernier, veillait soigneusement à ce que ses ongles fussent très longs et en bon état, pour gratter les cordes en métal de sa harpe. Mais cet homme, mal élevé et grossier, s'oubliait souvent jusqu'à insulter des personnes qui lui étaient supérieures et par leur position et par leur naissance, et même des dames de qualité. Pour le punir de ses insolences, de jeunes gentilshommes lui coupèrent les ongles, afin de le mettre pour longtemps dans l'impossibilité de jouer de la harpe.

L'ancienne harpe welche était petite et portative; le nombre de ses cordes n'était pas supérieur à douze (voyez fig. 1); néanmoins, il suffisait pour un simple accompagnement de note contre note, sur des chants ne dépassant pas l'étendue d'une octave. On voit, par l'échelle de sa notation [2], qu'au XIIe siècle cet instrument

[1] *Discorso sulla musica antica e moderna*, Florence, 1582.

[2] *Histoire générale de la musique*, t. IV.

avait dix-sept cordes. La traduction de son échelle doit être celle-ci :

On en changeait l'accord suivant le ton de l'air que l'on voulait exécuter ou accompagner, et on accordait la harpe dans l'ordre diatonique. Vers le milieu du XVIe siècle, le nombre des cordes fut porté jusqu'à vingt-huit, en un seul rang; il fut encore augmenté quand, au lieu d'un seul rang, il y en eut deux. Fétis[1] croit que le troisième ne fut ajouté que vers le milieu du XVIIIe siècle, tandis que M. Brinley Richards prétend que ce fut au XIVe. Il est probable qu'en prenant une moyenne entre ces deux époques, soit le XVIe siècle, on serait plus dans le vrai.

Cette harpe à trois rangs de cordes est celle que l'on appelle en Angleterre *tripleharp;* les deux rangs externes sonnent à l'unisson et celui de l'intérieur donne les notes diésées et bémolisées. On ne la rencontre que dans les Galles; elle est d'une exécution difficile et offre de sérieux obstacles de mécanisme; ce qui n'empêche pas les harpistes gallois, qui, pour la plupart, ne savent pas une note de musique, de jouer très correctement des passages compliqués, dans des mouvements rapides, et d'improviser d'innombrables variations sur un thème donné. Ce qu'il y a de remarquable dans leur jeu, c'est qu'ils se servent de la main gauche pour les dessus et de la droite pour les basses. Aujourd'hui, l'étendue de cette *triple-harpe* est de six octaves.

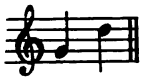
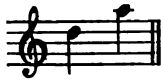
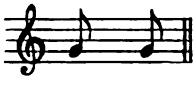
Giraldus Cambrensis[2] va nous confirmer l'importance accordée à la *telyn* dans son pays et de son temps. « Les étrangers qui arrivent le matin, dit-il, sont divertis jusqu'au soir par les entretiens

[1] *Histoire générale de la musique*, t. IV.
[2] *Itinerarium Walliæ* et *Cambriæ descriptio.*

des jeunes femmes et par la musique de la harpe; car toutes les maisons, dans cette contrée, sont pourvues des unes et de l'autre. Nous en pouvons conséquemment conclure que les Gallois ne sont point enclins à la jalousie. La musique a une si forte influence sur leur esprit et une puissance tellement fascinatrice, que, dans chaque famille ou dans chaque clan, on fait plus de cas de l'habileté à jouer de la harpe que de tout autre talent ». Plus loin, parlant des harpistes welches, il ajoute : « Par la douceur de leur jeu, ils flattent et charment l'oreille : leurs modulations sont aussi rapides que délicates. Par l'étonnante agilité de leurs doigts sur les cordes, par leurs transitions subites de la dissonance à l'accord parfait, ils produisent l'harmonie la plus agréable. Il est remarquable que, malgré la rapidité de leur exécution, ils n'oublient jamais la mesure ni les proportions musicales, et telle est leur habileté, qu'avec toutes les inflexions de leurs modes et l'entrelacement de leurs harmonies, ils atteignent la perfection de consonance et de mélodie. Ils frappent simultanément sur leurs harpes des quartes et des quintes; ils commencent toujours en *B* mol et y reviennent après avoir modulé; ils entrent dans un mouvement et le terminent délicatement; les petites notes sont soutenues par les sons plus nourris des cordes basses, et ils causent une sensation de plaisir d'autant plus profonde que la perfection de leur art se manifeste tout en ne se faisant pas voir. » Ces mots : « ils frappent simultanément des quartes et des quintes, » feraient croire que les Welches connaissaient la *diaphonie* ou la *symphonie* de Hucbald.

La *tripleharp* est un instrument si peu connu en dehors des Galles, qu'il me semble intéressant d'indiquer comment on procède à son accord. Le révérend Th. Price va nous l'apprendre[1]. On peut l'accorder dans tous les tons, mais généralement on préfère ceux de *sol* et de *ré*, comme plus favorables pour l'instrument et plus commodes pour l'exécutant. On commence d'abord par le

[1] Jane Williams, *The literary remains of the reverend Th. Price.*

rang de droite. La première corde est celle de *sol*, quand la harpe doit être accordée dans ce ton; la seconde, celle de *ré*, soit une quinte au-dessus, comme  ; la troisième est celle de *la*, pour former une autre quinte, comme  , et ainsi de suite pour toutes celles de droite. De cette façon, l'instrument est accordé de quinte en quinte et d'après la manière indiquée par les méthodes; seulement, les chevilles se trouvant à gauche, la clef doit être tenue de la main gauche, pendant que la droite pince les cordes pour s'assurer de leur justesse. Quand le rang de droite est ainsi accordé, on passe à celui de gauche. Le harpiste, tenant toujours la clef de la main gauche, commence par la plus petite corde, qu'il pince avec l'index de la main droite passé entre la corde obliquement au-dessus. Ainsi, la note qu'il veut accorder étant *sol*, il passe son doigt au-dessus du *fa*, corde oblique inférieure, jusqu'à ce qu'il touche celle du *sol* de gauche, en effleurant celles de *fa* et de *fa* ♯; son pouce va naturellement se placer sur le *sol* de gauche. Il pince alors en même temps les deux cordes *sol* de gauche et de droite (fig. 2), comme  , et il tourne la cheville jusqu'à ce que ces deux cordes sonnent à l'unisson. Les deux rangs externes étant ainsi accordés, on passe à celui du milieu. On monte la corde voisine du *fa*, de sorte que l'on a trois cordes montées au *fa* ♯, servant de point de départ pour accorder par quintes et par octaves, comme on l'a fait pour les autres, et l'on continue ainsi jusqu'à complet achèvement.

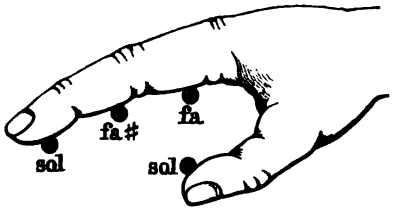


Fig. 2.

Gauche. Droite.

Pour qu'une *tripleharp* soit dans des conditions de résonance par-

faite, il faut que les cordes, en vibrant, fassent entendre comme un *d* long. Si la voyelle entendue répond à la diphtongue *ou*, l'instrument est médiocre; mais il ne faut pas non plus que l'*a* soit bref, car alors la harpe serait considérée comme de second ordre.

Dans les temps où les Welches avaient des princes de leur sang, nés sur leur propre sol, on conservait précieusement dans les palais des grands la harpe héréditaire destinée à être confiée successivement aux bardes de la famille. Les lois cambriennes avaient taxé à 120 pence la harpe du roi, à 60 pence celle du gentilhomme et à 40 celle du docteur (*Pencerdd*).

Dans les églises des Galles, on se servait de la harpe pour donner plus d'éclat au service divin. On en trouve la preuve dans l'*Ode à Dieu*, composée par Madoc ab Walter, que l'on dit être de l'année 1250, et où l'on trouve ces deux vers :

> Tes louanges sont proclamées par les cloches et par les livres,
> Par les chants et par les harpes aux sons vibrants [1].

Mathieu Paris [2] mentionne aussi l'emploi de cet instrument dans le service religieux du XIIIe siècle. « A cette date (1247), dit-il, les Galles étaient dans la situation la plus critique : l'agriculture était abandonnée, le commerce nul, la mortalité du bétail effrayante. Les habitants, souffrant du besoin, se soumirent, mais de très mauvaise grâce, au joug des lois anglaises; leur ancien orgueil était tombé et même les *harpes sacrées* ne résonnaient plus que pour faire entendre des chants de douleur et des lamentations. »

Des trois provinces celtiques où la harpe fut autrefois en grand honneur, une seule l'a conservée et la cultive encore avec passion : c'est la principauté de Galles. Bien que l'usage en soit perdu maintenant en Écosse et en Irlande, c'était, il n'y a pas bien long-

[1] *Myvyrian Archaïology*, t. I.
[2] *Trad. Giles*, t. II.

temps, l'instrument favori des peuples de ces contrées. Bunting[1] parle d'un congrès de harpistes irlandais qui eut lieu à Belfast en 1792. En outre, on lit dans le journal d'Evelyn du 20 janvier 1653[2] un éloge pompeux de Clarke, fameux harpiste irlandais de ce temps. « Ni avant, ni après lui, y est-il dit, je n'ai entendu pareille musique, *cet instrument ayant été négligé* en raison de sa grande difficulté de mécanisme; mais, selon moi, il est bien supérieur au luth ou à tout autre instrument à cordes pincées. » A la date du 17 novembre 1668, on y lit encore : « J'ai entendu Sir Edward Sutton jouer supérieurement de la harpe irlandaise, mais il n'approche pas de mon digne ami Clarke. C'est une pitié que ce bel instrument *ne soit plus en usage;* mais, pour le bien jouer, il faut s'y adonner tout entier, » etc. Il est clair qu'il s'agit de la harpe à double rang de cordes, décrite par Galilei comme harpe irlandaise; sans cela, l'exécution n'en aurait pas été d'une aussi grande difficulté. L'Écosse avait aussi ses harpistes à l'époque de Marie Stuart. M. Gunn[3] a décrit la harpe que l'on fit pour cette reine, mais dont elle ne joua jamais.

Le second des instruments welches, dans l'ordre hiérarchique, est le *crwth*, dont le nom vient du celtique *cruisigh* « musique », lequel tire lui-même son origine du sanscrit *krus'* « crier; pousser, produire des sons puissants[4] ». Cet instrument, que l'on croit être le père du violon, se jouait au moyen d'un archet. Sa plus ancienne forme connue est le *trithant* ou *crwth à trois cordes :* c'est de celui-ci que parle Venance Fortunat. Dans un manuscrit du XIe siècle, provenant de l'abbaye de Saint-Martial, à Limoges, et qui appartient aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris (n° 1118), on voit un dessin représentant un personnage couronné, qui ne serait autre, paraît-il, que le roi David, tenant de la main gauche

[1] *The ancient music of Ireland.*
[2] Cf. W. Chappell, *Popular music of the olden time.*
[3] *An historical inquiry respecting the performance of the harp.*
[4] *Histoire générale de la musique*, t. IV.

un *crwth* à trois cordes, dont il joue avec l'archet de la main droite (fig. 3).

Fig. 3.

On reconnaît l'instrument à l'échancrure par où passe la main pour poser les doigts sur les cordes. Ce manuscrit montre aussi que l'instrument gallois avait traversé la mer et pénétré jusque dans la Gaule méridionale.

On ignore l'époque à laquelle le *crwth à six cordes* a succédé au *trithant;* la plus ancienne mention que l'on en ait trouvée se rencontre dans une pièce de vers du xve siècle; mais il doit avoir été connu plus tôt, et l'on peut, je crois, en reporter la date au xiie siècle. Il avait la forme d'un carré long (voyez fig. 4). Sa lon-

gueur était de 17 pouces anglais (57 centimètres); sa largeur inférieure de 9 pouces (28 centimètres), et la supérieure de 8 pouces (27 centimètres). La touche mesurait 10 pouces (29 centimètres) de longueur. Deux montants, placés aux côtés de la partie supérieure, se rattachaient dans le haut à un manche isolé dans le milieu. Pour en jouer, on faisait reposer l'instrument sur le genou et on appuyait le haut du manche contre l'épaule. On se servait de l'archet comme on le fait aujourd'hui pour le violoncelle. L'exécution en était difficile, à cause de l'absence d'échancrures pour laisser manœuvrer l'archet. Le chevalet en était la partie la plus curieuse. Placé obliquement vers la droite (voyez fig. 4), le pied gauche, long de 7 centimètres, entrait dans l'intérieur de l'instrument par l'ouïe gauche et s'appuyait sur le fond, tandis que le pied droit, dont la hauteur n'était que de 2 centimètres, reposait sur la table près de l'ouïe droite. Le pied gauche remplissait ainsi les fonctions de l'âme dans le violon, car il ébranlait à la fois la table, le fond et la masse d'air contenue dans l'instrument.

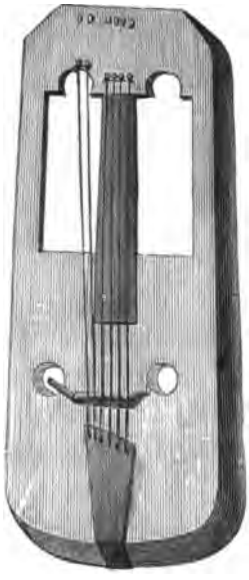


Fig. 4.

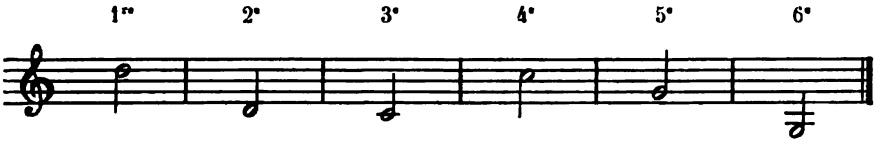
L'étendue du diapason du *crwth* surpassait celle du violon. Il portait six cordes, dont voici les noms :

1°	*Y crûs-dant*.....	L'aiguë.
2°	*A'i fyrdon*.....	Son octave inférieure.
3°	*Y llorf-dant*.....	La basse.
4°	*Birdon y llorf-dant*...	Son bourdon ou accompagnement.
5°	*Y cywair-dant*.....	La tonique.
6°	*A'i fyrdon*.....	Son octave inférieure.

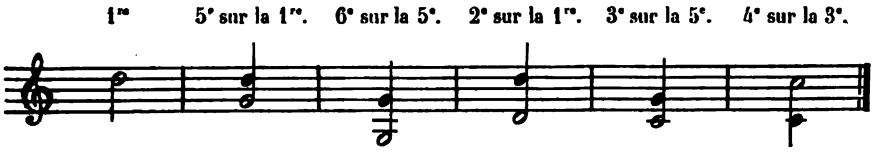
Ces cordes, à leur extrémité inférieure, étaient retenues par un cordier ou queue, dont la direction était oblique (voyez fig. 4),

comme celle du chevalet; leur extrémité supérieure passait dans des trous percés dans le massif de l'instrument et se rattachait, au revers de la tête, à des chevilles que l'on tournait avec une clef. Les deux cordes les plus basses, qui passaient en dehors de la touche, étaient pincées par le pouce et servaient de basse ou de bourdon.

INTONATIONS DES CORDES.



MANIÈRE DE LES ACCORDER.



Le *crwth trithant* ou à trois cordes était tenu en médiocre estime, parce qu'il n'exigeait pas de l'exécutant une étude aussi longue et n'offrait pas autant de difficultés que le *crwth* à six cordes, qui produisait une harmonie plus complète et qui était le seul permis aux bardes réguliers. Le *trithant* était réservé aux ménétriers ou *clerwr*. Le *crwth* à six cordes, cet antique instrument que le violon a fait disparaître, n'a cessé d'être en usage dans les Galles que vers la fin du XVIIIe siècle.

Le *pibgorn* ou chalumeau cornu a été ainsi nommé parce que ses deux extrémités sont terminées par deux larges cornes, dont l'inférieure est échancrée, comme on le voit dans la figure 5. Quand on souffle dans le tube de cet instrument, l'air frappe la languette d'une anche cachée dans l'intérieur et produit des sons qui tiennent du cor anglais, dont il se pourrait qu'il fût le type originaire. « La longueur totale de l'instrument, dit Fétis[1], est de 50 centimètres.

[1] *Histoire générale de la musique*, t. IV.

IMPRIMERIE NATIONALE.

Le tube est un roseau d'environ 22 millimètres de diamètre : il est percé de sept trous, dont six sur le devant et un au côté opposé. A l'extrémité supérieure du tube est ajustée une anche à double languette, en cuivre ou laiton, recouverte par une corne dans

Fig. 5.

laquelle souffle l'instrumentiste. Le pavillon est formé par l'autre corne échancrée. Les habitants de l'île d'Anglesey dansent au son du *pibgorn*, sur un air auquel on a donné le même nom. »

Le *pybeu* ou cornemuse était usité très anciennement dans les Galles, puisque les lois de Howel Dda[1] règlent ce qui concerne les joueurs de *pybeu;* mais cet instrument doit avoir été, sinon abandonné, au moins très négligé au xe siècle. Les flûtes, en général (sous ce nom il faut comprendre toute la famille de ce genre d'instruments : flûte à bec, pibgorn, cornemuse, chalumeau, sifflet, pybeu, etc.), n'étaient pas en faveur chez les Welches. C'est le prince Gruffyd ab Cynan, grand partisan de cet instrument, dont il avait pris le goût en Irlande, qui s'efforça de le rendre populaire dans les Galles du Nord, si nous en croyons son historiographe, Robert ab Griffith[2] : « Gruffydd ab Cynan, roi des Galles du Nord, dit-il, dans le dessein de réglementer la ménestrandie, tint un Eisteddfod à Caerwys, où se rendirent tous les musiciens des Galles. Il en vint aussi d'Angleterre et d'Écosse. A cette époque, les Welches avaient de la répugnance pour les flûtes, cornemuses, etc., et en proscrivaient l'usage. Aussi fût-ce un *Scot* qui remporta le prix, et le roi lui donna une flûte d'argent pour le récompenser de son talent. »

[1] Voyez *Leges wallicæ.*

[2] Cf. Powel, *History of Wales from Cadwaladr to Llewelyn.*

Revenues en faveur, grâce à la prédilection marquée que leur témoigna le souverain, les flûtes ne remplacèrent jamais, dans l'estime publique, ni la harpe, ni le crwth; mais on les employa concurremment avec ces instruments. On peut voir, dans l'histoire des Galles, qu'à la fin du XIIe siècle Lord Rhys invita à sa cour de Powys des harpistes, des violonistes et des flûteurs. Néanmoins les bardes eurent toujours du dédain pour ces derniers et le leur témoignèrent souvent, comme l'attestent *Les Saxons de Flint*, poème de Lewis Glyn Cothy, barde célèbre, qui vécut au XVe siècle.

Le *corn buelin* (corne de bœuf), ainsi nommé parce qu'on le fabriquait ordinairement en cette matière, était fort goûté des anciens Kymrys. Plus tard, on fit également cet instrument en métal et en ivoire, qu'on garnit de toutes sortes d'ornements (voyez fig. 6). On lui donnait aussi les noms de *corn hirlas* (corne ou cor bleu), *corn cyweithas* (cor de la maison) et *corn chychwin* (cor de guerre). Le maître des chiens du roi devait sonner du cor (c'était probablement le grand veneur) quand l'armée se mettait en marche; et, au moment du combat, c'était lui qui, par une sonnerie, donnait le signal de l'attaque. A la chasse, il se servait du cor pour animer ou pour rappeler les chiens. Trois cors étaient spécialement affectés au service de la maison royale : l'un pour appeler les gens du palais, l'autre à l'usage du maître des chiens, le troisième était le cor ou la corne à boire. C'est ce dernier qui s'appelait *corn hirlas;* il était de couleur bleue, chargé d'ornements et de chaînes d'argent, et fermé par un couvercle de même métal, qui retombait sur le pavillon au moyen d'une charnière. Il servait de coupe pour boire l'hydromel, ce breuvage si apprécié des Welches. Les lois de Howel-Dda sur la chasse portaient que tout homme en possession de ce cor devait savoir sonner au moins neuf fanfares de chasse, sinon son cor lui était retiré. Le cor jovial ou coupe à boire a été souvent chanté

Fig. 6.

par la muse kymrique; mais le plus beau poème qui ait été composé en son honneur est celui d'Owain Cyveiliog, prince de Powys, intitulé : *Hirlas Owain*. On le trouvera plus loin [1].

Le *tabwrdd* (timbale, tambourin, tambour de basque) servait, en paix comme en guerre, pour accompagner les autres instruments; sa sonorité intense enflammait le courage des guerriers ou l'ardeur des buveurs. Il avait la forme de nos timbales (voyez fig. 7). On le frappait au moyen de baguettes, comme tous les instruments de ce genre.

Fig. 7.

Tels furent les instruments dont se servirent les anciens Welches. Deux de ces instruments eurent sur les autres une suprématie incontestée, les bardes n'estimant dignes d'eux que la harpe (*telyn*) et le *crwth*. Ce dernier a disparu et n'existe plus qu'à l'état de souvenir. Qui pourrait dire combien de temps encore durera le règne de la telyn?

[1] Voyez chap. XII.

CHAPITRE XI.

EXAMEN DES MÉLODIES WELCHES.

Les plus anciennes mélodies welches connues aujourd'hui et qui sont notées dans les recueils indiqués au chapitre VIII ne remontent certainement pas, selon moi, au delà du XVe siècle. Elles n'ont pas, à beaucoup près, l'âge des mélodies armoricaines que l'on chante encore sur les côtes du Finistère et du Morbihan[1]; elles en ont perdu la saveur rustique, primitive et un peu sauvage; on s'aperçoit qu'elles se sont laissé envahir par la musique artistique, sacrée ou profane, car l'influence de l'harmonie moderne s'y fait sentir presque à chaque note. L'absence de note sensible, de tonalité déterminée, de formules régulières, qui frappe dans les airs armoricains, ne se constate à aucun degré dans les airs populaires gallois. Dépourvus de paroles, un grand nombre de ces derniers ont été évidemment destinés à être joués sur la harpe ou sur le crwth. Si je ne m'abuse, le lecteur partagera ma manière de voir, quand il m'aura suivi dans l'examen auquel je vais me livrer des mélodies galloises, parmi lesquelles j'ai choisi celles qui m'ont semblé les plus anciennes et les plus remarquables. Il y a une chose certaine toutefois (il est bon de le faire observer tout d'abord) : c'est que ces chants, en général, quel qu'en soit l'âge, se distinguent par de réelles qualités mélodiques qui se manifestent dans leurs cadences, la carrure de leurs phrases et le naturel de leurs modulations. Quelques-uns sont d'un pathétique ou d'une mélancolie tendre qui plaident en faveur du génie musical des Kymrys, mais qui témoignent aussi contre leur antiquité. Il faudrait être sourd ou imbu du préjugé le plus aveugle, pour douter un instant que la tonalité moderne ait fait peser sur eux

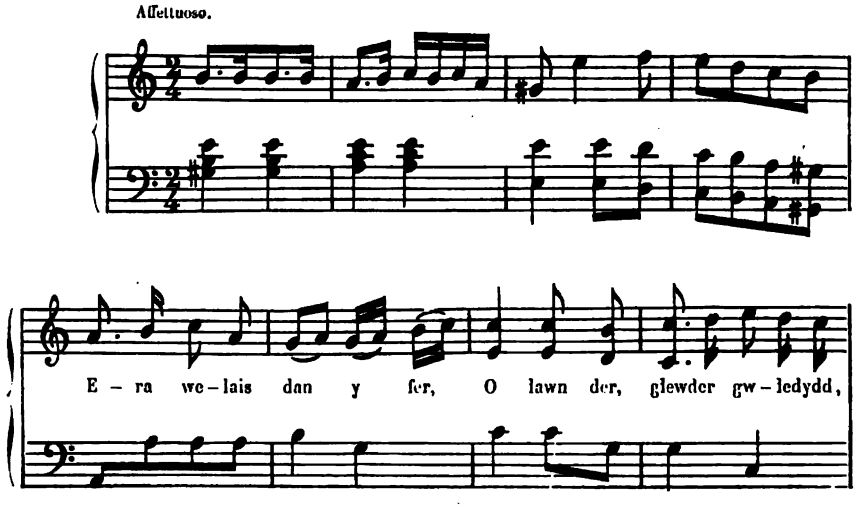
[1] H. de la Villemarqué, *Chants populaires de la Bretagne.*

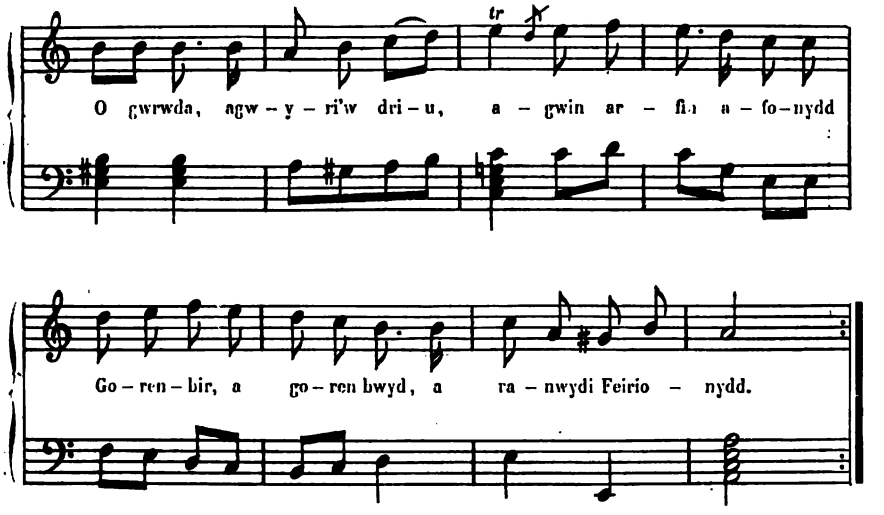
le poids irrésistible de son influence. Les compilateurs, en les transcrivant, se sont laissé dominer par leur sentiment *tonal;* mais, au lieu de vouloir d'abord satisfaire leur oreille en harmonisant ces chants, ils auraient dû se demander s'ils n'allaient pas leur enlever leur plus grand charme. Il y a quelque chose cependant qu'ils n'ont pu changer : c'est leur contexture essentielle, leur squelette, devrais-je dire; aussi, dans les plus vieux, trouve-t-on encore les qualités que je viens d'énumérer. Les anciens Welches naissaient musiciens comme ils naissaient guerriers. Je ne sais si leurs fils ont hérité de tout ce qui les caractérisait si fortement, mais ce dont je suis sûr, c'est que la musique est toujours en honneur dans leur pays.

Nous allons maintenant passer à l'examen de ces mélodies; toutefois, je crois devoir au préalable avertir le lecteur que l'âge attribué par moi à ces productions n'est et ne peut être qu'approximatif. Il serait impossible de fixer avec précision l'époque où elles ont été composées.

GADAEL Y TIR.

(*Le départ du pays.*)

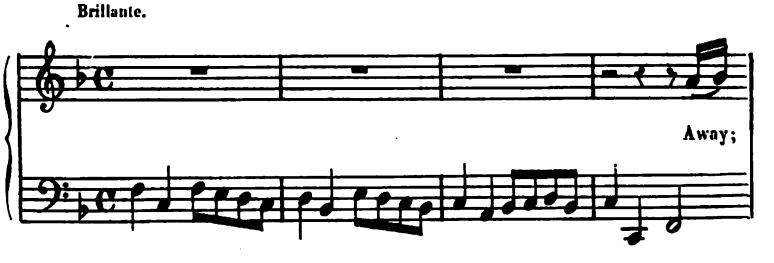




On prétend que les Kymrys chantaient cet air lorsqu'ils quittaient le sol natal. Ils le chantaient encore en partant pour la guerre. On pourrait l'intituler : *Le chant du départ*. Il doit être fort ancien, car sa coupe dénote des formes étranges et moins carrées que d'autres plus modernes. Il aurait une couleur bien autrement antique encore, si les translateurs ne l'avaient agrémenté de la note sensible. Ils ont trop sacrifié à leur oreille et n'ont pas assez consulté l'histoire. Tel qu'il est, néanmoins, je ne crains pas de le reporter à la fin du XIVe siècle ou au commencement du XVe.

HEN SIBEL.

(*Le vieux Sibel.*)



let nought to love dis-pleasing my Wynifre-da, move your care.

Let

con 8ª

nought de-lay the heavenly blessing, nor sa-ve amist pride nor glomy fear.

Cet air du *Vieux Sibel* n'est pas aussi ancien que le précédent, car il est taillé sur le patron des *Pennillion*, genre de musique et de poésie dont je parle plus loin, et qui n'a guère été introduit dans les Galles qu'au milieu du xve siècle.

DADL DAU.

(*Les deux querelleurs.*)

Giocoso.

Maent wir wendyd na chai fa – wr gi da gnan-wo gow aeth

Bodlon y w – i os a – ir Fun – fod heb yr ungein – iog – werth.

Un des personnages. Réponse de l'autre.

Hwi d'aeew hi! Hwi d'aeew-i! A hwi d'aeew hi! l'an E – neth.

Réponse.

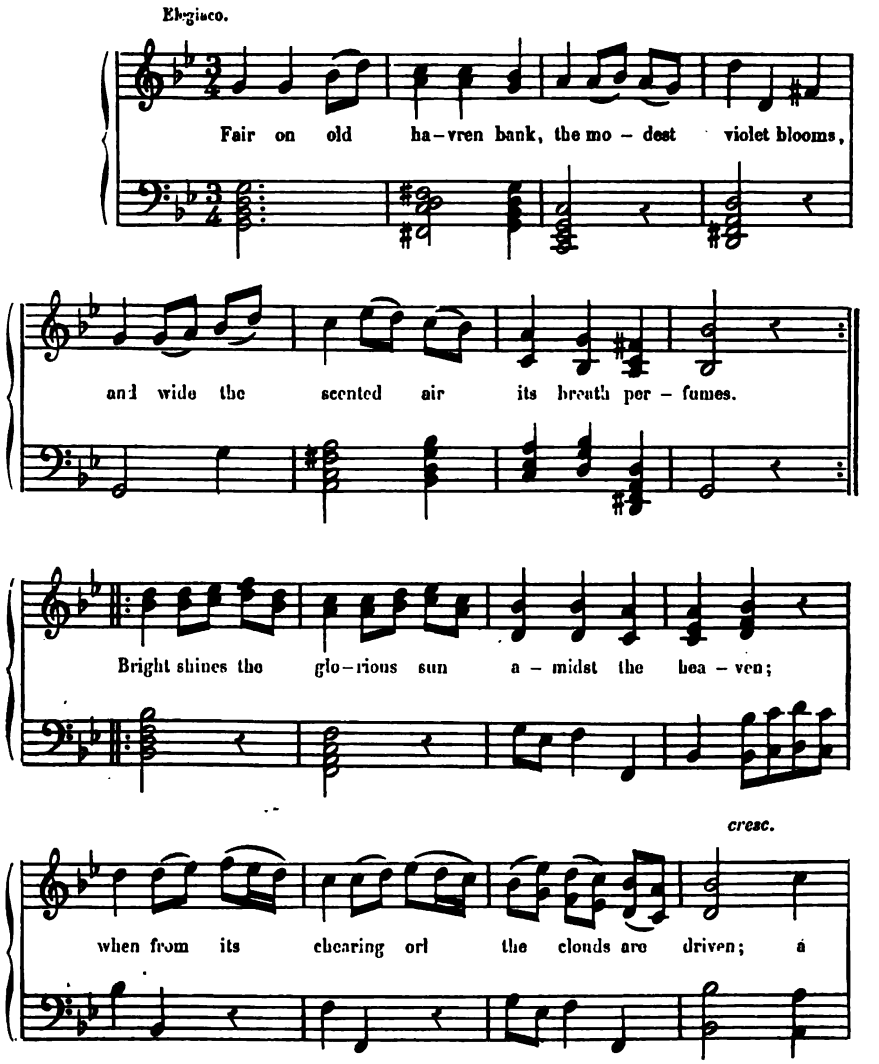
Hwi d'aeew hi! Hwi d'aeew hi! A hwi d'aeew hir lan loryd ford.

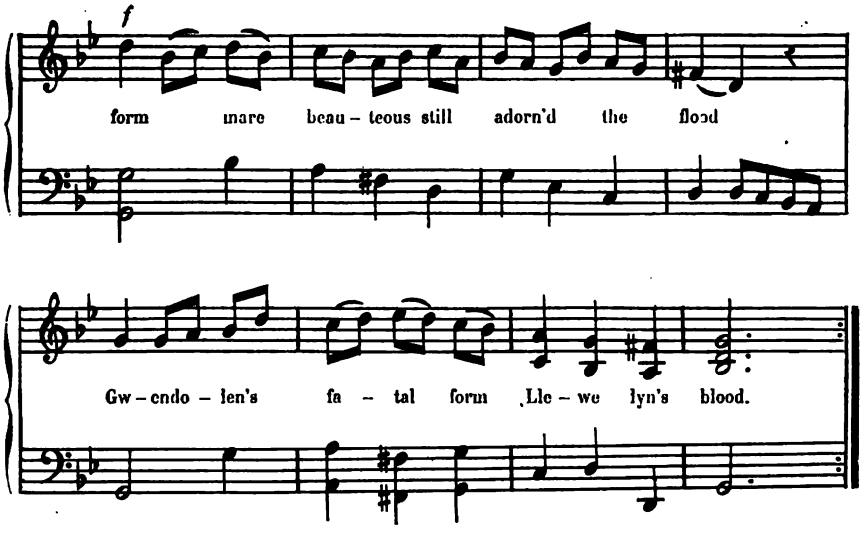
Cet air, qui est caractéristique, se distingue surtout par ses cadences, qui ne se font pas sur la tonique, mais sur la quarte. On raconte que Henri V, encore prince de Galles, aimait beaucoup

à dire cette chanson avec ses compagnons de débauche, en 1410, à la taverne du *Boar's head* (la hure). Je le croirais volontiers, car la forme de ce chant appartient bien à la musique de cette époque. Or, si Henri le chantait en 1410, on ne court aucun risque à le faire dater du XIVe siècle.

MORFA RHUDDLAN.

(*Le marais de Rhuddlan.*)





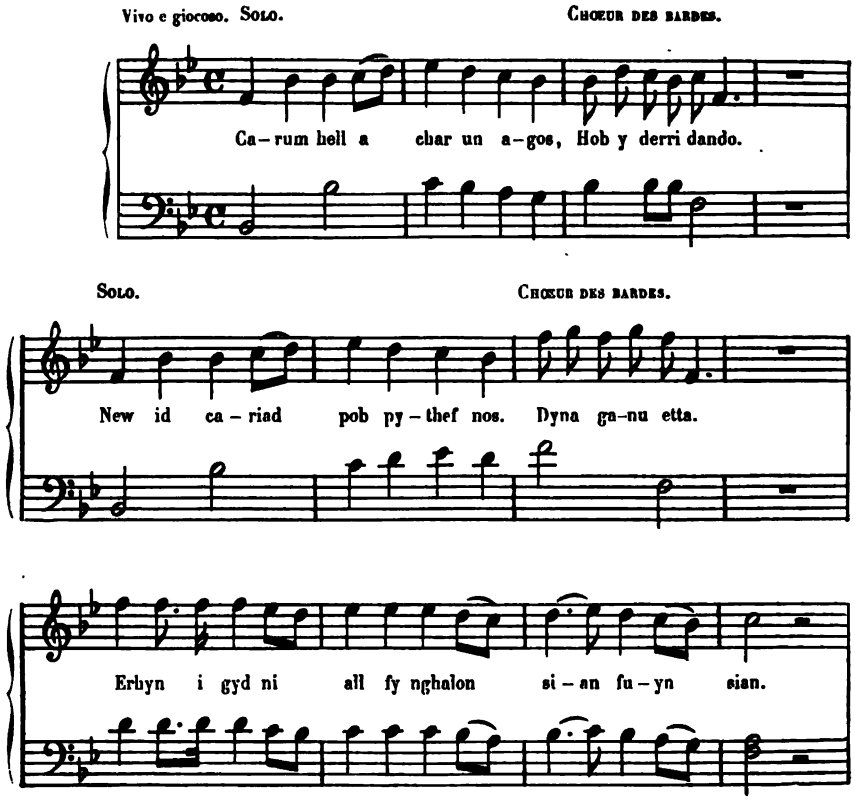
Morfa Ruddlan ou le marais rouge, sur les bords de la Clyde, dans le Flintshire, a été le théâtre de fréquents et sanglants combats entre les Welches et les Saxons. Peut-être son nom lui vient-il des flots de sang qui ont été versés sur ses bords; mais M. Henri Martin croit qu'on devrait plutôt traduire par : *Le marais de Roland*, attendu qu'en gallois le mot *rouge* s'exprime par *coch*.

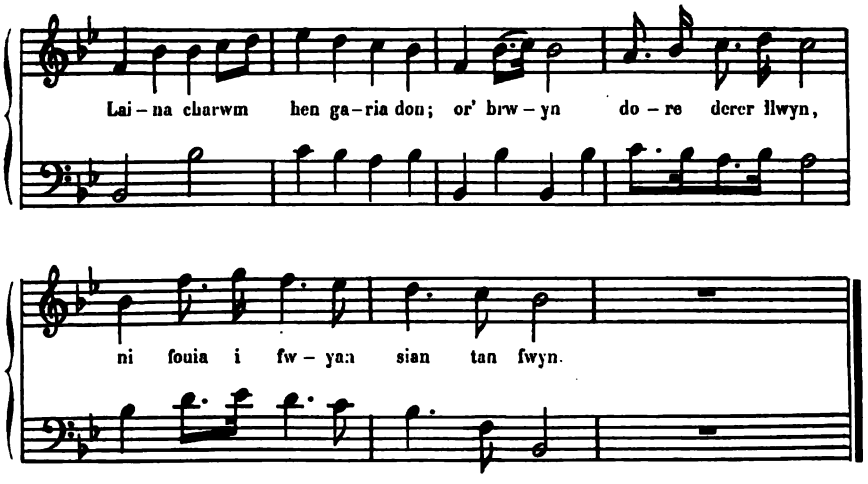
La mémorable bataille de 795, livrée par Caradoc, roi des Galles du Nord, à Offa de Mercia, roi des Saxons, ne fut pas heureuse pour les Welches : leur roi et la plus grande partie de leurs guerriers y périrent. Ceux qui échappèrent au fer du vainqueur n'eurent pas un meilleur sort; car, dans leur fuite précipitée au travers du marais, ils périrent presque tous, noyés par la marée montante.

On ne peut méconnaître le caractère plaintif et touchant de cette mélodie, attribuée par la tradition au barde de Caradoc, qui l'aurait composée, dit-on, aussitôt après la bataille. Mais cette supposition est inadmissible de tous points et ne supporte pas l'examen : l'air n'offre aucune trace d'antiquité; il est absolument moderne et pourrait aussi bien avoir été composé en France ou

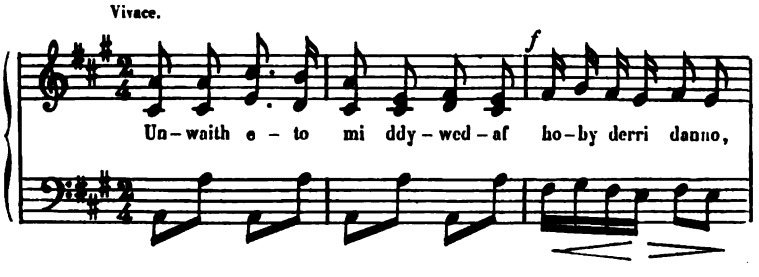
en Allemagne que dans les Galles. Les répétitions variées de différentes phrases en font de la musique artistique et non un air populaire. Il est vrai que le caractère mélancolique perça souvent dans la musique welche, qui s'est imprégnée de cette teinte à la suite de la destruction de l'autonomie du pays et des malheurs de la patrie. Mais ce ne fut guère qu'au XVIe siècle que cette couleur domina dans les productions de la muse galloise, et si, véritablement, l'air de *Morfa Ruddlan* date de l'époque que lui assigne la tradition, il ne doit plus être semblable en rien au type primitif. Tel que le donnent tous les recueils qui le contiennent, il ne peut être antérieur au XVIIIe siècle. Le suivant a une bien autre saveur de vétusté.

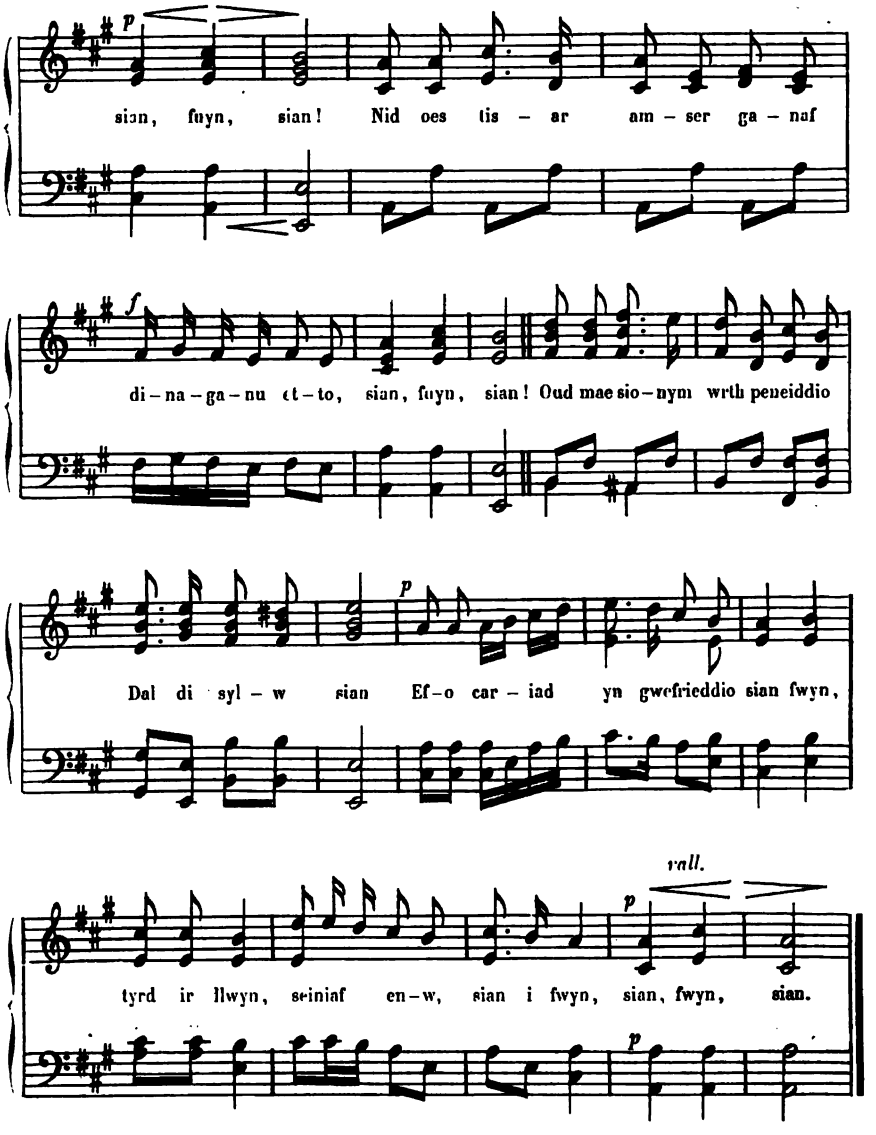
HOB Y DERI DANDO.





Au dire des harpistes gallois, cette mélodie, qui est véritablement très vieille, remonterait au temps des druides. On comprend ce qu'une telle supposition a d'outré et d'impossible. Selon eux, cet air serait celui d'un chant druidique dont se servaient les bardes et les ovates pour appeler le peuple à leurs assemblées religieuses dans les forêts. *Hai down ir deri danno* signifie : « Viens, courons au bosquet de chêne; » mais *Hob y derri danno* veut dire littéralement : « Le porc sous les chênes. » J'ai déjà dit qu'autrefois le le porc était l'emblème du peuple kymro. Il est probable que le vieux refrain anglais *Hie down derry down* provient de la même source. Tel qu'il est reproduit ci-dessus, c'est un des chants les plus populaires des Galles du Sud. Les Galles du Nord ont une autre version, également très populaire, que je vais donner. On jugera de la différence et aussi de la ressemblance des deux airs.

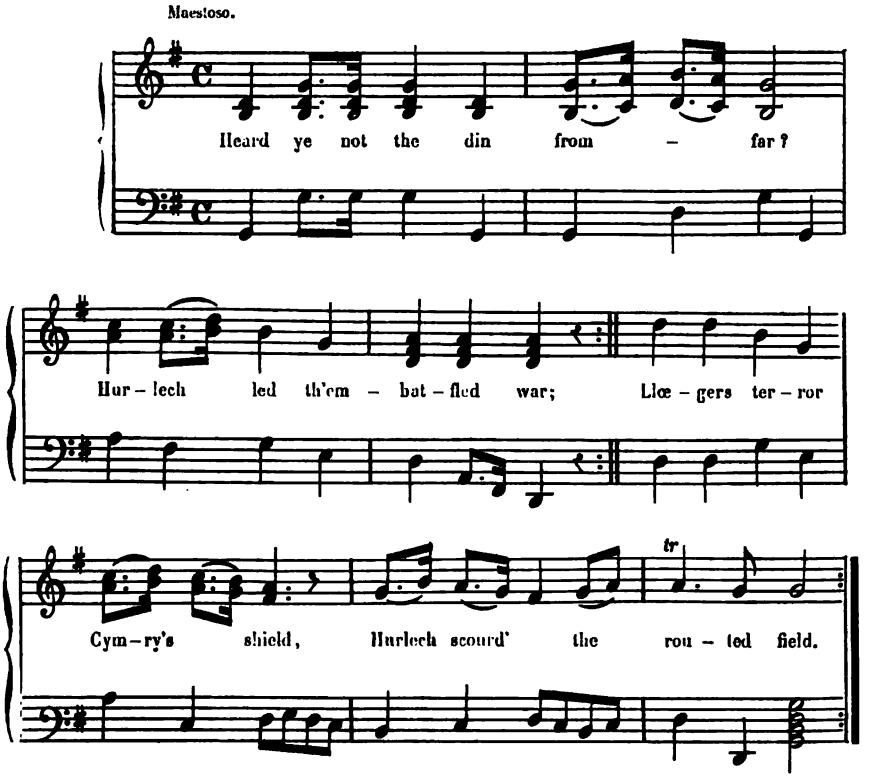




Cette mélodie est d'une allure encore plus originale que la précédente. Quoi qu'il en soit, l'une et l'autre doivent dater à peu près de la même époque, et leur parenté est frappante. Les Anglais ont revendiqué ce chant, mais c'est à tort : ces deux mélodies sont bien galloises de tous points.

MYNEDIAD CAPDEN MORGAN.

(*Chant de guerre du capitaine Morgan.*)



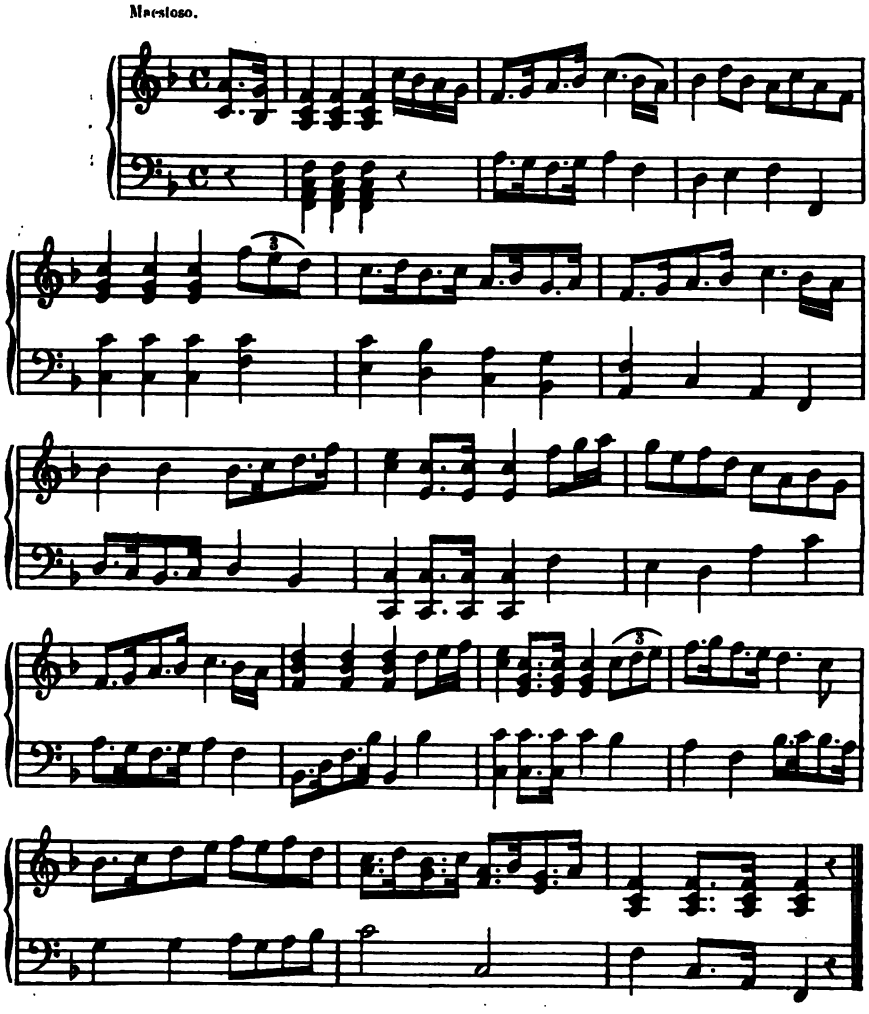
A la suite de taxes levées par ordre d'Édouard Ier, roi d'Angleterre, pour subvenir aux frais de la guerre qu'il avait entreprise en Gascogne, de formidables insurrections éclatèrent en 1294 dans les Galles. Morgan, chef du clan de *Morganhwg* (Glamorgan), se mit à la tête des Kymrys révoltés de ce district, et après avoir battu le comte de Glocester, lieutenant d'Édouard, il reprit possession du territoire dont les ancêtres de ce gentilhomme avaient autrefois dépouillé les siens. Morgan, disent les Gallois, en partant pour la guerre, choisit cet air pour exciter le courage de ses soldats. Si cela était vrai, il faudrait le faire remonter aux dernières années du XIIIe siècle, ce qui me paraît inacceptable, vu la

coupe toute moderne des phrases, la franchise des périodes, la régularité de la mesure et la tonalité décidée. Il ne doit pas être reporté au delà du XVIIe siècle.

Il y a encore un autre air guerrier du Glamorgan; mais quoiqu'on l'ait intitulé *Triban*, mètre poétique considéré comme vieux déjà au XIIe siècle, il n'est pas plus ancien que le précédent.

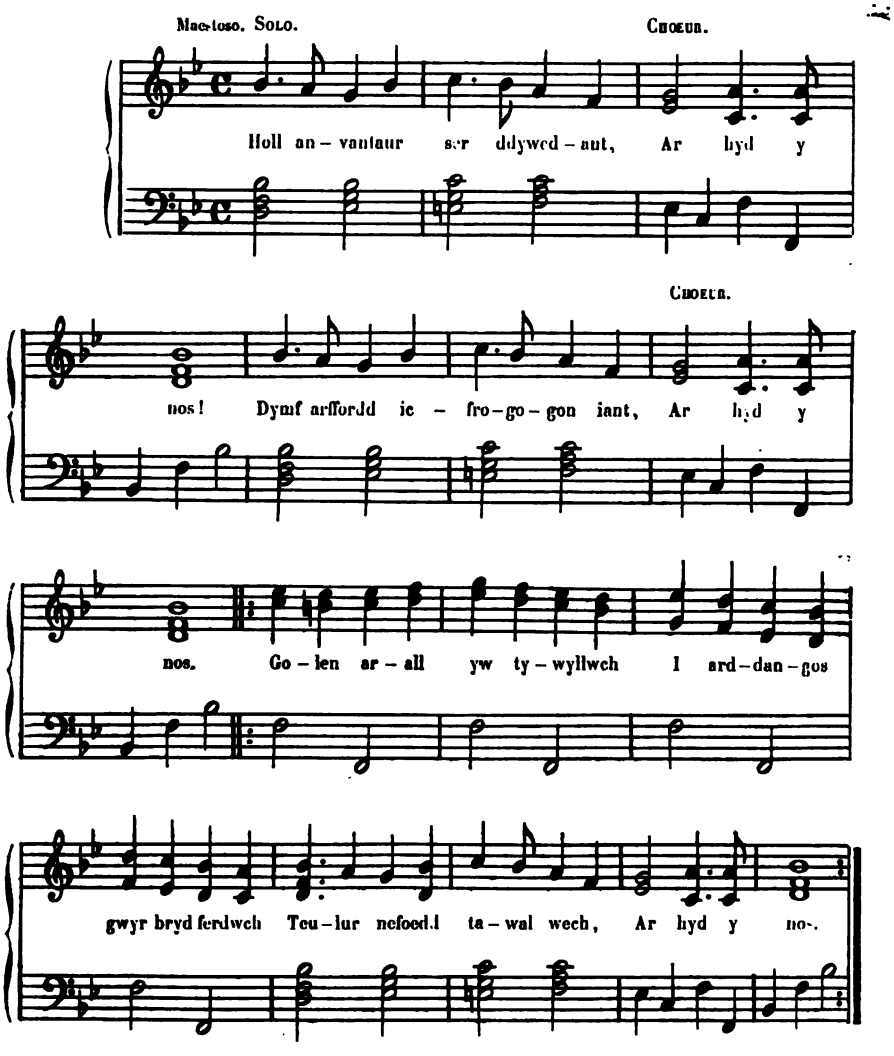
TRIBAN GWYR MORGANWG.

(*Chant de guerre des hommes du Glamorgan.*)



AR HYD Y NOS.

(*Tout le long de la nuit.*)



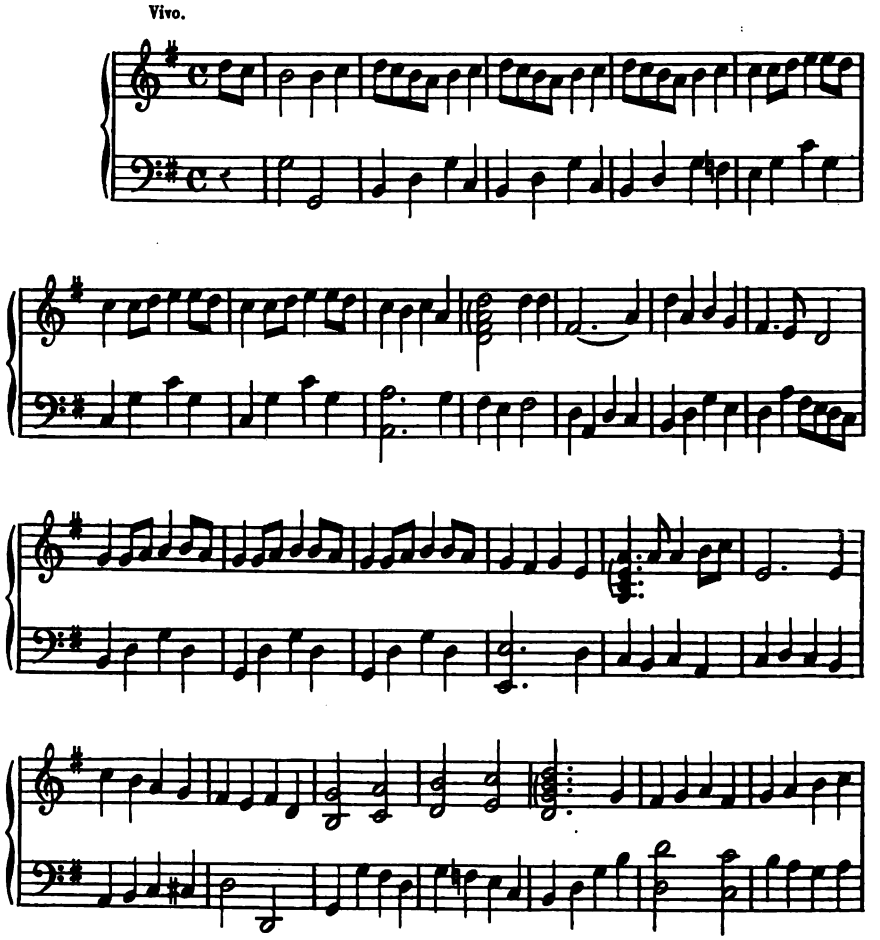
Il n'est pas une maison, pas une chaumière, dans toute l'étendue des Galles, où l'on ne chante cette mélodie, aussi ancienne que charmante. Fétis [1], qui l'entendit chanter lors de son voyage en

[1] *Curiosités de la musique.*

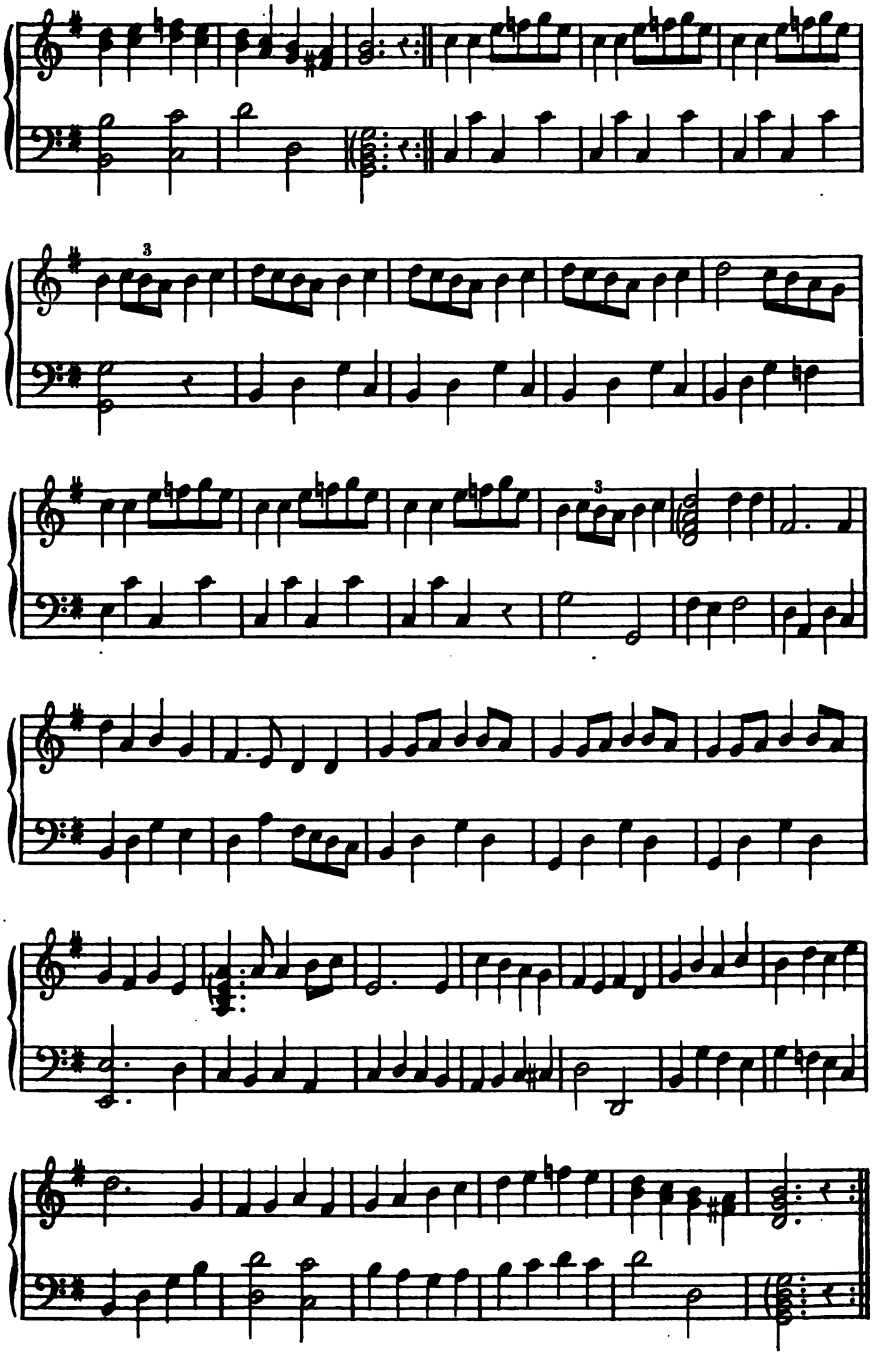
IMPRIMERIE NATIONALE.

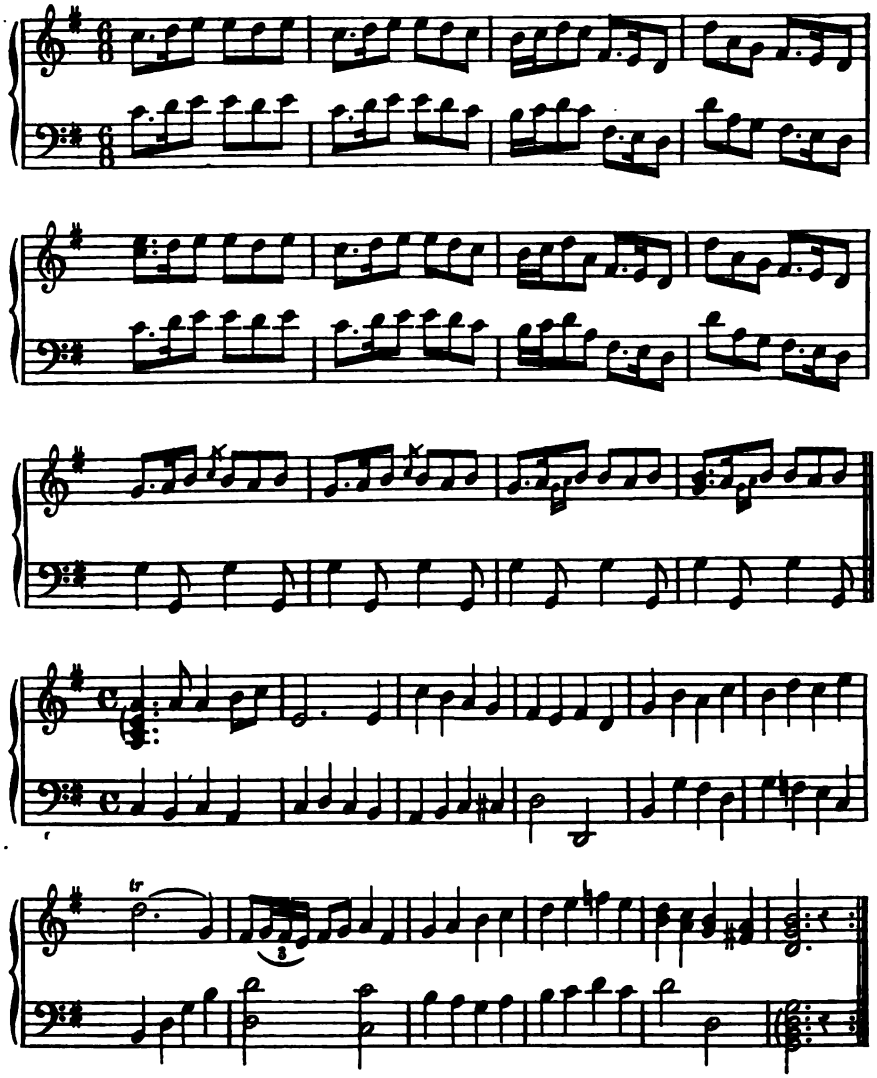
Angleterre, en 1829, par Miss Paton, célèbre cantatrice anglaise, en parle en termes enthousiastes. Malgré la coupe régulière de ses périodes et de ses cadences, ce chant me semble, par sa belle simplicité et la sobriété de ses modulations, d'un âge très respectable. J'oserais presque l'attribuer au XIIIe siècle, mais c'est bien me hasarder.

ERDIGGAN TRO'R TANT [1].



[1] La traduction littérale de *Erdiggan tro'r tant* serait « Air de la corde lâche », dont je ne saisis pas le sens.

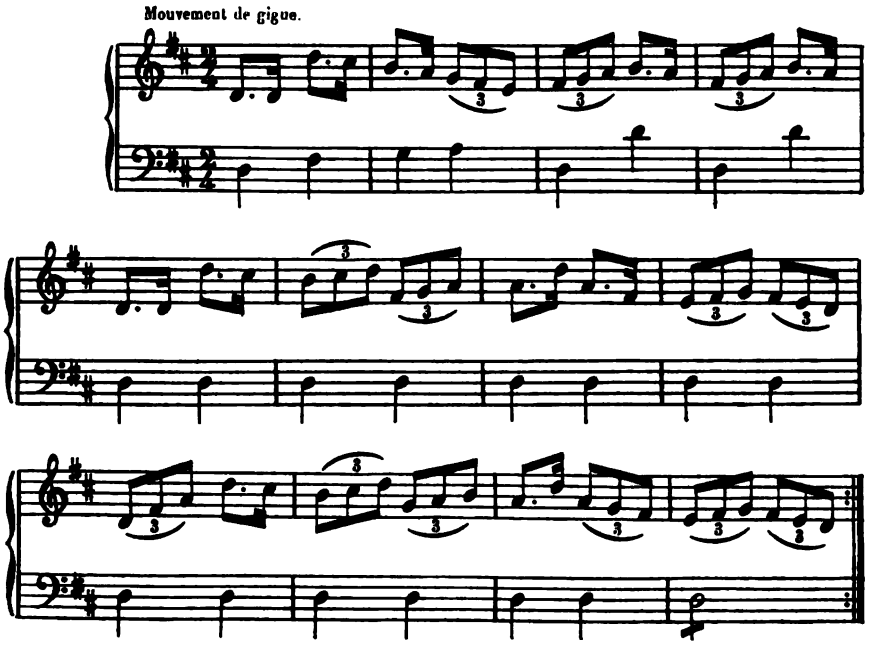




Edward Jones pense que c'est sur cette musique vive et animée que l'on chantait les odes welches; mais je ne puis partager ce sentiment, car ce morceau est absolument instrumental et écrit évidemment pour la harpe. Le mouvement rapide dans lequel il doit être exécuté aurait exigé de la part du chanteur un débit trop vif et une respiration trop longue. Je crois plutôt que c'était un air

de danse. Quoi qu'il en soit, il nous offre assurément un des plus singuliers spécimens de l'ancienne musique welche et l'on en peut fixer la date au début du xve siècle.

TRI HANNER TON [1].



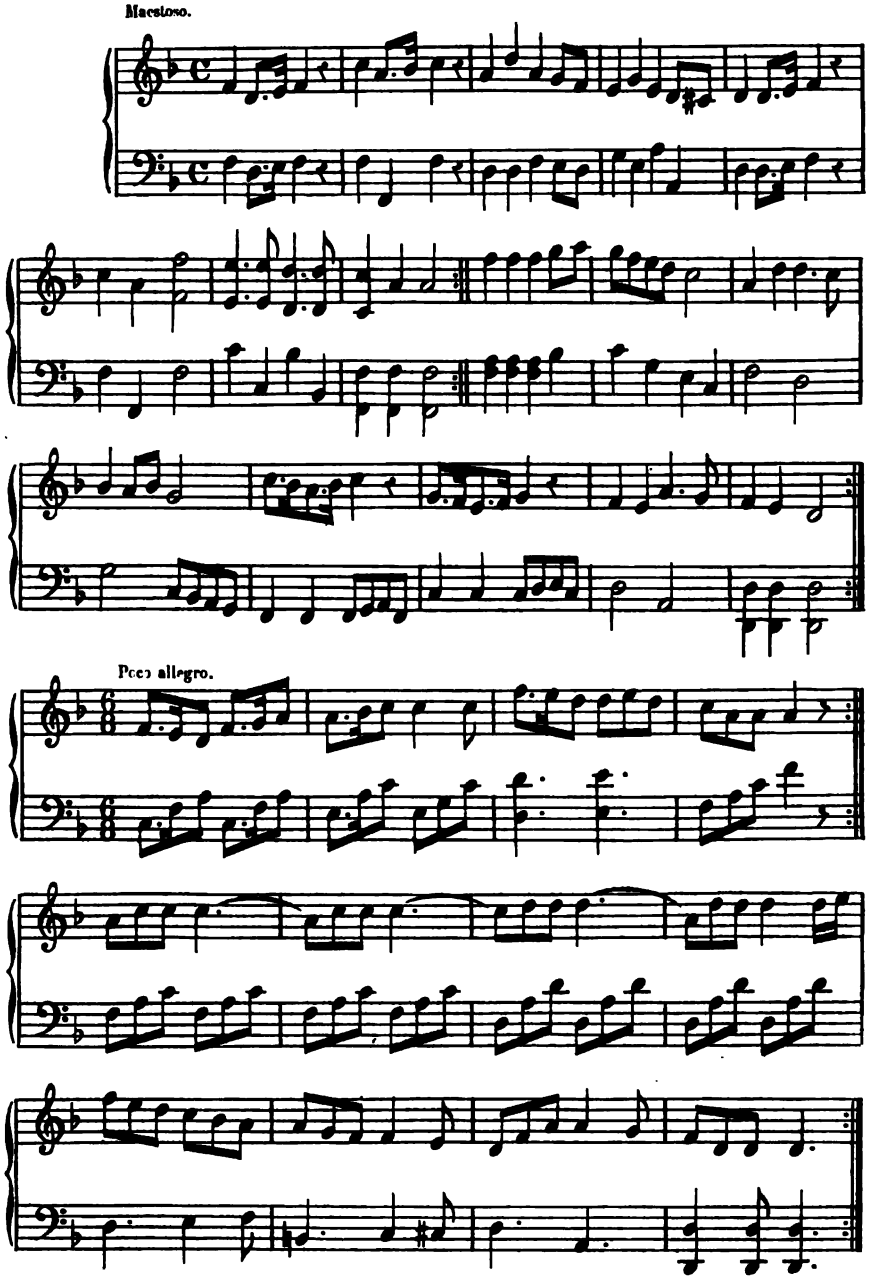
Cet air est tout aussi curieux et peut-être plus ancien que le précédent. Il offre une analogie marquée avec le canon *Sumer is icumen* [2], le plus ancien modèle de musique de ce genre et que l'on fait remonter au xiiie siècle. Il ne serait pas impossible que *Tri hanner ton* fût de cette époque. En tout cas, c'était un air de danse et je serais porté à croire qu'on le jouait sur le *pybeu* ou cornemuse.

[1] La traduction littérale de *Tri hanner ton* serait «Trois demi-tons». Je ne vois pas ce que cela peut signifier.

[2] Cf. W. Chappell, *Popular Music of the olden time.*

YMDAITH Y MWNC.

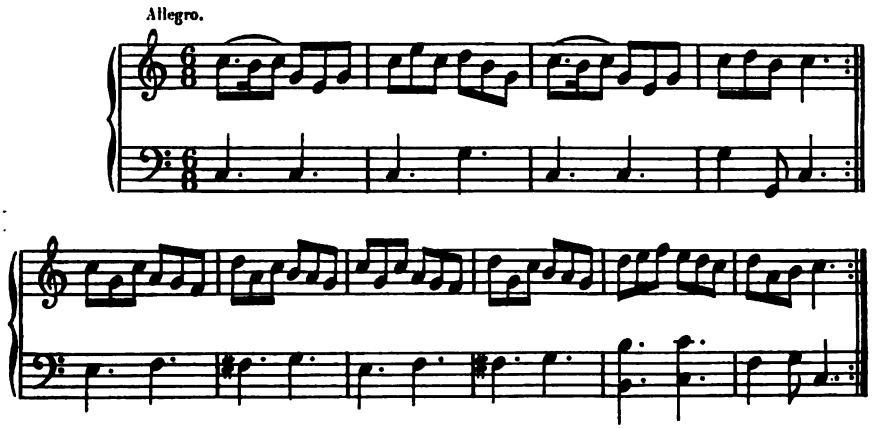
(*La marche des Moines* ou *la marche de Monk.*)



Certains commentateurs ont avancé que cet air avait été chanté par les moines du monastère de Bangor, d'où serait venu son nom; mais comme ce couvent fut détruit en 601 par les Saxons, qui en massacrèrent les moines, il est impossible que cette mélodie, malgré sa tonalité bizarre et sa coupe excentrique, date de cette époque. D'après M. Chappell, cet air a rapport au général Monk, le restaurateur des Stuarts; il daterait alors du XVIIe siècle. Mais on ne s'expliquerait pas que les Gallois eussent consacré une marche à ce général et en eussent fait un de leurs airs populaires. Selon moi, il remonterait au XVe siècle.

CONSÊT DAFYDD AB GWILYM.

(*Le caprice de David, fils de Gwilym.*)



Dafydd ab Gwilym fut un barde très célèbre et un poète de premier ordre, qui florissait vers 1400. L'air qui précède était, dit-on, un de ceux qu'il affectionnait le plus. Je le crois contemporain de ce barde, mais je pense aussi que c'était un air de danse. Le suivant était son air favori et il ne se lassait pas de le jouer sur sa harpe. Il en était si épris, qu'il a écrit un poème pour le célébrer[1]. Néanmoins, à mon avis, la tonalité en est trop franche,

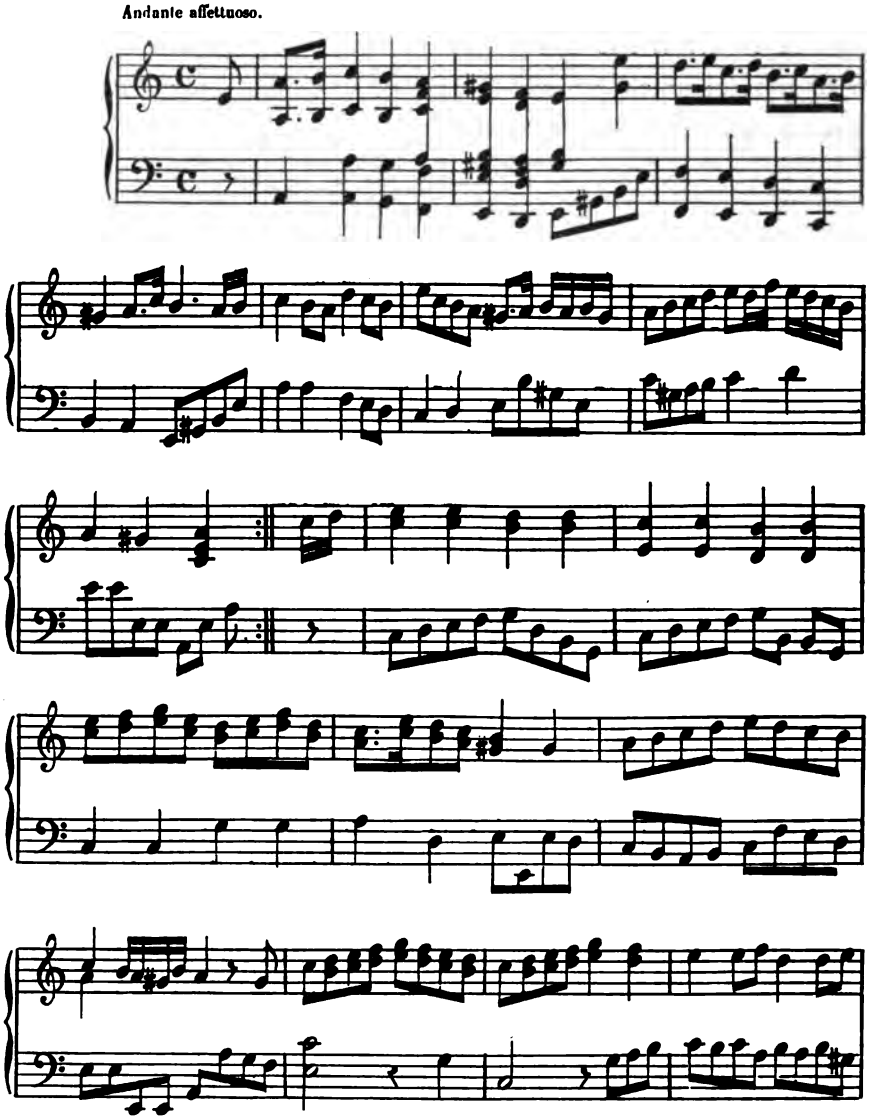
[1] Cf. Rice Jones, *Gorchestion Beirdd Cymru.*

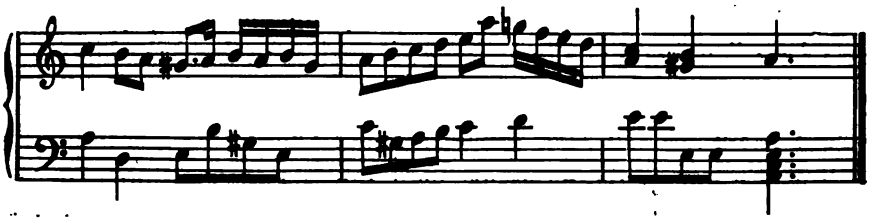
trop accusée, et d'une facture trop carrée pour qu'il soit aussi vieux. Il faudrait alors qu'il eût été modifié plus tard. La note sensible que l'on y rencontre à chaque instant est un indice certain qu'il est moderne.

SYMLEN PEN BYS.

(*Le simple bout du doigt.*)

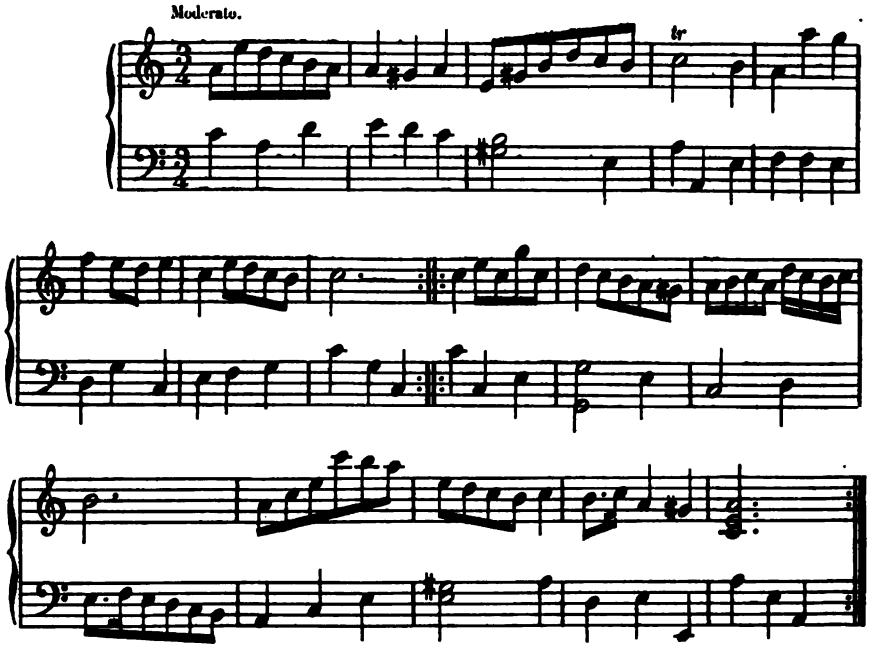
Andante affettuoso.





DAFYDD Y GARREG-WEN.

(*David du rocher blanc.*)

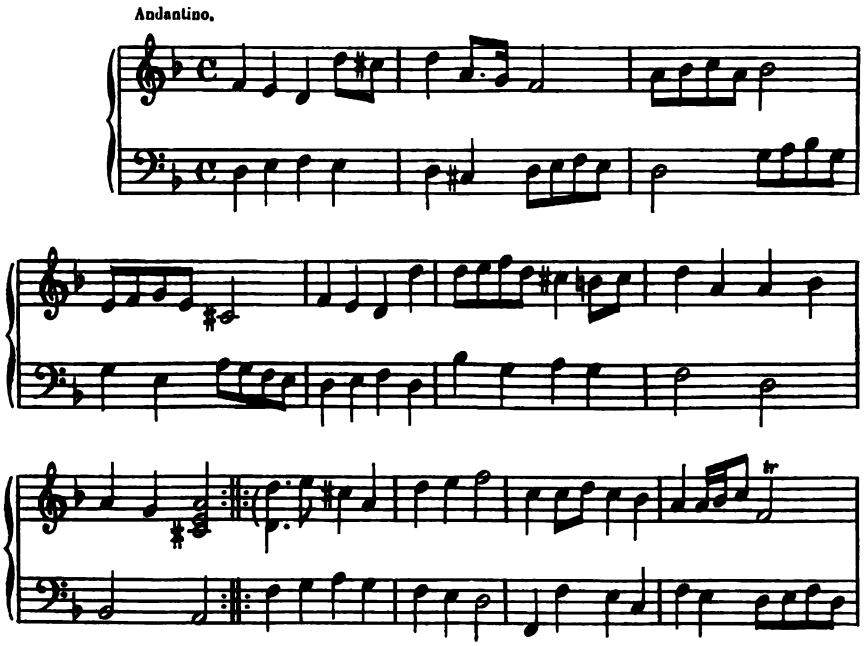


D'après une tradition généralement répandue dans le Caernarvonshire, un barde nommé David (*Daffidd*), à son lit de mort, demanda sa harpe et se mit à jouer cet air plaintif, qu'il voulut que l'on répétât sur sa tombe, lors de ses funérailles et qui, en effet, fut joué sur la harpe dans l'église d'Ynis-Cynhaiarn, près Portmadoc (Galles du Nord), paroisse où se trouve la maison dite *Careg-Wen*. C'est John Parry qui, dans son *Welsh harper*, s'est fait l'éditeur de cette tradition; mais il aurait rendu un plus grand

service à l'art s'il avait pu nous dire en quelle année vécut ce barde et s'il est l'auteur de cette mélodie, laquelle, à mon avis, doit dater de la fin du XVIIe siècle. Les musiciens welches, ne lui trouvant sans doute pas un cachet assez moderne, l'ont transcrite dans le ton de *la* ♭ [1]. Ce ton lui donne assurément plus de pathétique; mais du moment que ces messieurs tenaient à nous prouver ou à nous faire croire qu'elle est ancienne, ils auraient dû ne pas oublier que le ton de *la* ♭ était absolument inconnu des vieux musiciens gallois. Edward Jones [2] n'est pas tombé dans cette faute : il a tout simplement écrit cet air en *la mineur*, ce qui est beaucoup plus correct à tous égards.

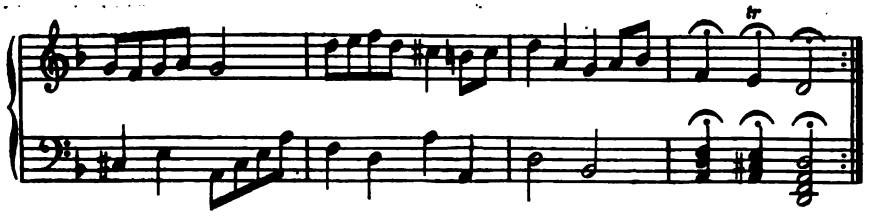
CONSÊT GRUFFYDD AB CYNAN.

(*Le délassement de Gruffydd, fils de Conan.*)



[1] Voyez *Gems of Welsh melody*, par John Owen, et *The songs of Wales*, par Brinley Richards.

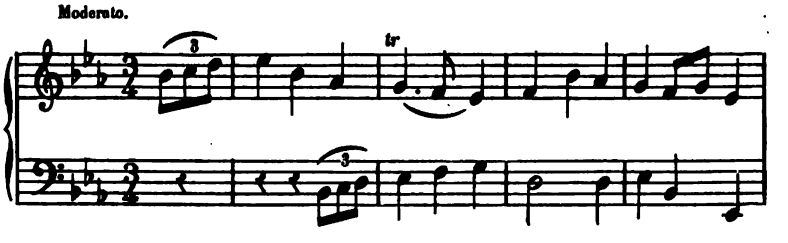
[2] *Musical and Poetical remains*, etc. Édition de 1784.

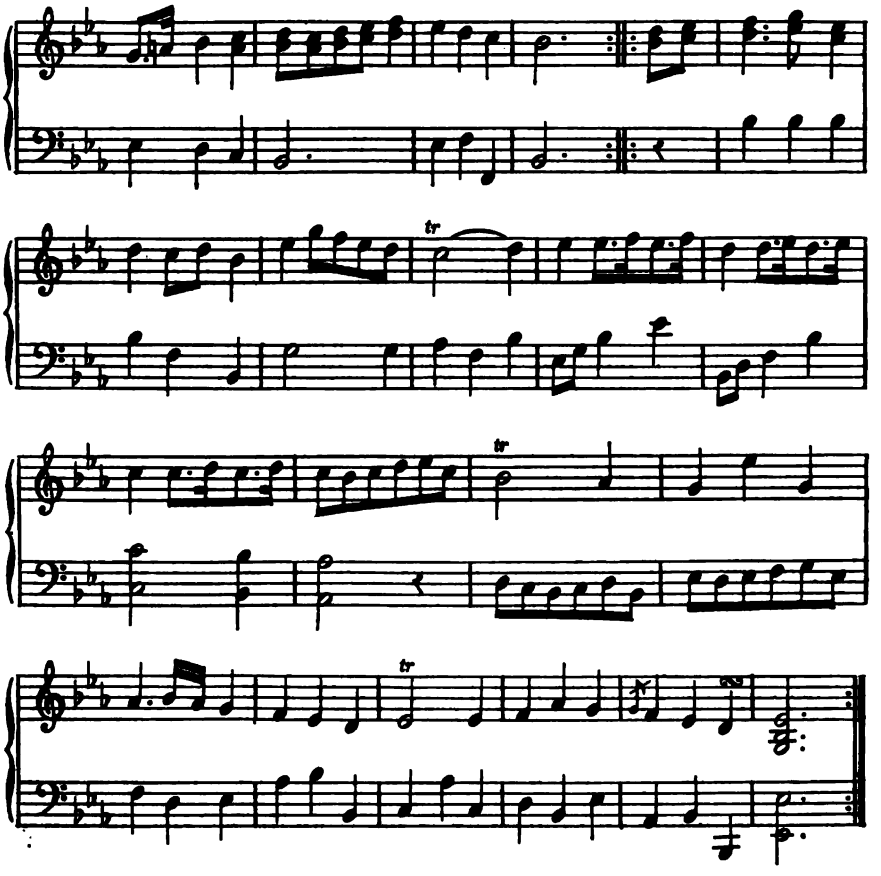


On a vu, dans les pages précédentes, que Gruffydd ab Cynan, ce grand réformateur de la musique welche, commença de régner en 1080. Trahi par Meirion Goch, qui l'avait attiré dans une embuscade à Rug, il fut livré par ce misérable aux comtes normands de Shrewbury et de Chester, ennemis du prince de Galles, qui l'enfermèrent dans le château de Chester. Il y languit quelques mois, au bout desquels il fut délivré par le stratagème de Cynric Hyr, un de ses fidèles, qui le ramena dans ses États, où il régna glorieusement pendant cinquante-six ans. Il mourut en 1137. C'est, dit-on, pour charmer les ennuis de sa captivité, que ce prince aurait composé l'air qui précède. J'ignore jusqu'à quel point cette captivité est authentique; mais ce qui n'est pas douteux pour moi, c'est que Gruffydd n'a jamais composé ni chanté cet air, qui n'offre pas le moindre indice de la musique du XIIe siècle, ni pour le rythme, ni pour les cadences, ni surtout pour les modulations. On y a maladroitement inséré des notes sensibles, qui en dénaturent le caractère ancien. Toute l'antiquité que je puis lui accorder ne va pas au delà du XVIe siècle.

FFARWELL EDNYFED FYCHAN.

(*Adieu Ednyfed Fychan.*)





Voici ce qu'a écrit, au sujet de cet air, le Dr Crotch[1], qui a longtemps passé pour un des musicologues les plus érudits de l'Angleterre : « La musique nationale bretonne et la musique nationale welche peuvent être considérées comme étant d'une seule et même espèce, depuis le temps où la musique originale bretonne fut, avec ses habitants, transportée dans les Galles. Il faut avouer que la *mesure régulière* et l'*échelle diatonique* welches vont bien mieux au goût des Anglais et paraissent *plus naturelles* aux musiciens expérimentés que la musique de l'Irlande et de l'Écosse. Non seulement la musique welche demande un accompagnement, mais

[1] *Specimens of the various kinds of music of all nations.* 3 vol.

comme elle a surtout été composée pour la harpe, elle en a habituellement un. En effet, dans les airs de harpe, il y a souvent des passages en solos pour la basse aussi bien que pour les dessus. Cette musique ressemble souvent à la musique scientifique du XVIIe et du XVIIIe siècle. Il n'y a, je crois, aucune probabilité que ce degré de perfection ait été l'œuvre de ces derniers temps. *Ffarwell Ednyfedd Fychan* est un air qui porte le nom d'un ministre et général de Llewelyn le Grand au XIIIe siècle, et il est remarquable par les caractères que je viens de mentionner.

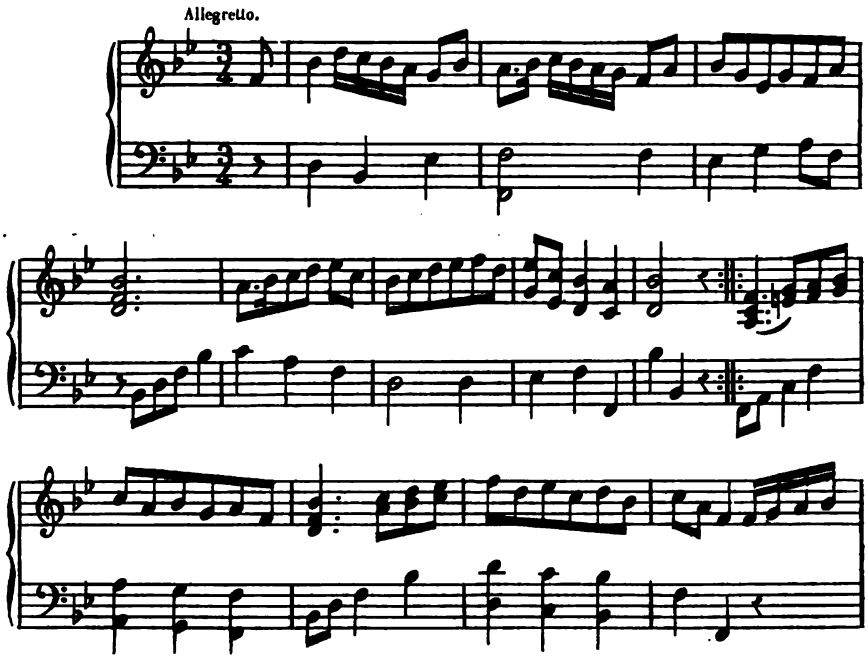
Ainsi, *au XIIIe siècle*, les Welches se servaient communément de l'échelle diatonique perfectionnée, employaient la note sensible, l'accord de septième de dominante sans préparation et la mesure régulière, le tout accompagné d'une harmonie transcendante; et cela semble tout naturel au Dr Crotch, qui avoue l'admettre, avec une bonhomie que l'on serait tenté de prendre pour de l'indifférence ou de l'ignorance. Est-il possible qu'un musicien instruit, ou du moins passant pour tel; qu'un docteur en musique de l'Université d'Oxford, qui écrivait encore en 1833, se soit permis de formuler des hérésies et des contradictions comme celles que je viens de signaler! La vue seule du morceau, sa contexture, ses périodes, sa régularité, ses cadences, la carrure de ses phrases ne suffisaient-elles pas pour éclairer le Dr Crotch et le convaincre que cet air ne doit pas, ne peut pas remonter plus haut que le XVIIIe siècle? J'en appelle à tous les artistes : ne dirait-on pas que cet air est le calque d'un menuet d'Haydn ou de Boccherini? En vérité, une telle naïveté a lieu d'étonner de la part d'un homme qui, pendant des années, a fait à Londres des conférences (*lectures*) sur la musique. Ce n'est pas encore tout : pour comble de légèreté, pour bien nous convaincre du peu de sûreté de son jugement, le Dr Crotch a transcrit cette mélodie dans le ton de *mi* ♭, qui était inconnu aux anciens Welches! C'est ici le cas de s'écrier : Et voilà comment on écrit l'histoire!

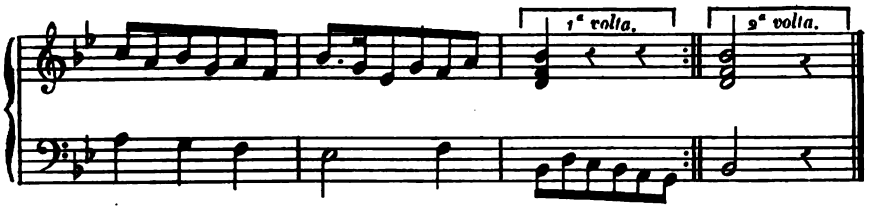
Ednyfedd Fychan fut, en effet, le conseiller le plus influent et

le premier ministre de Llewelyn le Grand, dans la première moitié du XIIIe siècle. Ce gentilhomme, seigneur de Bryn-Ffenigl, qui commanda les armées de son roi, ayant presque toujours été victorieux dans les guerres contre les Anglo-Saxons, reçut en récompense de nouvelles armoiries : « de gueules, au chevron, entre trois têtes de Saxons fraîchement coupées ». C'est de lui qu'est descendu Owen Tudor, qui devint l'époux de Catherine de France, veuve en premières noces de Henri V, roi d'Angleterre, et qui fut la souche de la maison royale des Tudors. La tradition veut que l'air ci-dessus ait été composé en l'honneur d'Ednyfedd Fychan, à une date qu'elle ne fixe point. Si elle entend que ç'a été pendant la vie de ce personnage, il n'est pas besoin de faire ressortir l'absurdité de cette hypothèse.

SYR HARRI DDU.

(*Sir Henri le Noir.*)

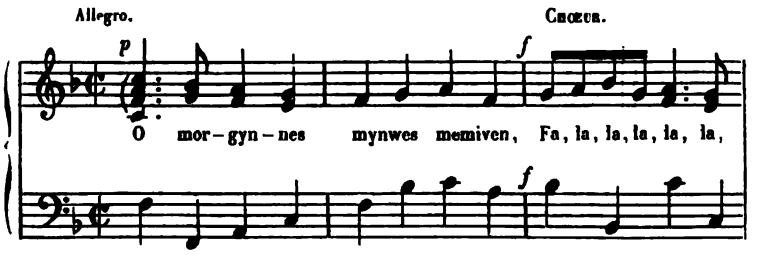


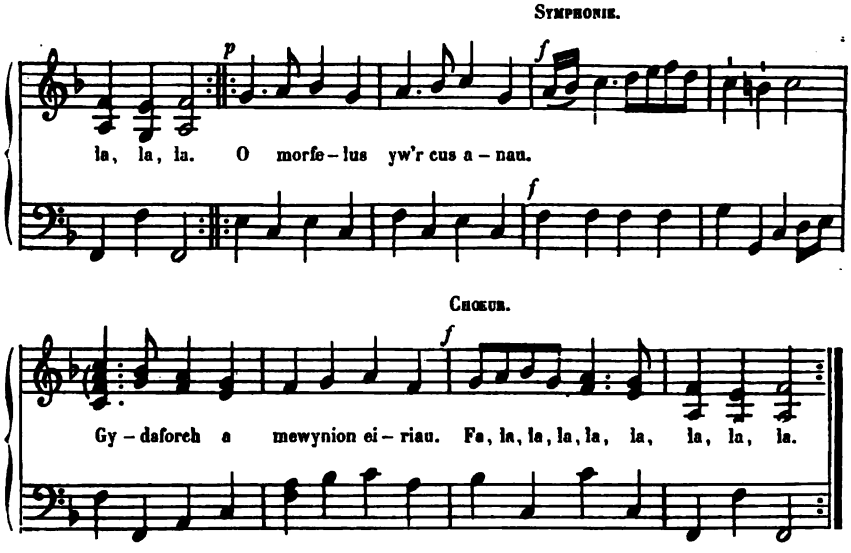


On peut appliquer à ce morceau les mêmes observations qu'au précédent, avec lequel il a beaucoup de ressemblance. On serait tenté de croire que le compositeur de ces deux airs connaissait les symphonies d'Haydn,. et qu'il a voulu en imiter les menuets. Si j'avais besoin de plus de preuves encore pour démontrer que ces deux morceaux sont modernes, j'en trouverais une presque irréfutable dans ce fait, qu'ils sont écrits dans le mode majeur et qu'il est extrêmement rare de trouver ce mode employé aussi résolument avant le XVIᵉ siècle. Sir Harri Ddu ou Henri le Noir, ou Henri de Salisbury, de la famille de Llewelyn, dans le Denbigshire, vivait dans la seconde moitié du XIVᵉ siècle. On ne sait, disent les Welches, si c'est lui qui a composé cet air ou s'il en a été seulement le sujet. Pour moi, je soutiens qu'il n'en fut pas l'auteur, car la musique n'appartient en aucune façon au siècle où il a vécu. Trop souvent la tradition galloise a voulu attribuer à ses princes des mélodies devenues célèbres. Ces princes aimaient trop la guerre pour lui avoir préféré les arts.

NOS GALAN.

(*La veille du jour de l'an.*)

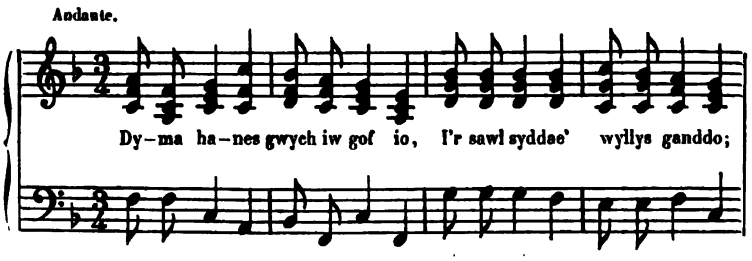


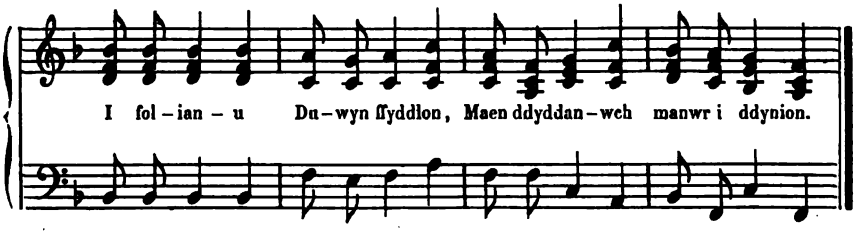


Malgré sa coupe régulière, cet air doit être ancien, et je le reporterais volontiers au xve siècle, pour le moins. Son chœur *Fa, la, la,* est extrêmement original et doit avoir été en grande faveur chez les Gallois. Le suivant est aussi fort remarquable par son cachet antique; c'est assurément un des spécimens les plus respectables qui nous restent de la musique welche. J'oserais presque le dater du xive siècle, car il a toute la naïveté des productions de ce temps. Mais, je ne saurais trop le répéter, mes appréciations chronologiques ne sont et ne peuvent être qu'approximatives. Déterminer l'âge exact de ces mélodies est absolument impossible.

CERDD YR HÊN WR O'R COED.

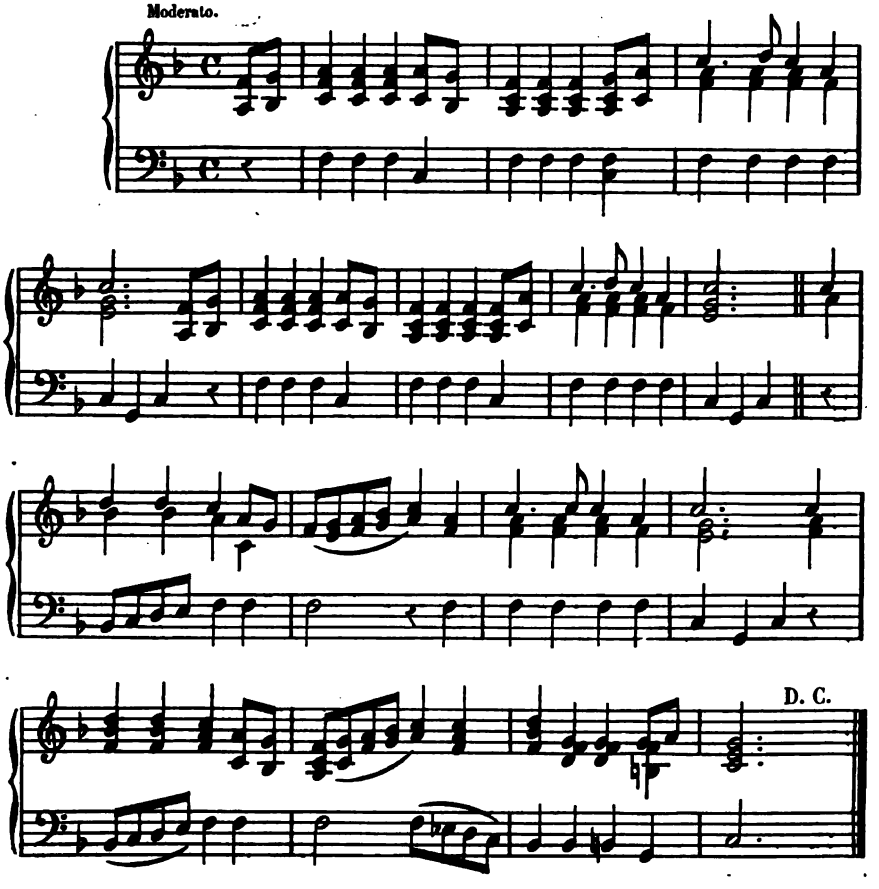
(*Chant du vieux forestier.*)





DYDD GWYL DERVI.

(*La fête de saint David.*)



Cet air national, l'un des plus populaires du pays de Galles, est encore chanté dans toute la contrée le 1er mars, jour de la fête de saint David, patron de la Cambrie. C'est assurément l'un des

IMPRIMERIE NATIONALE.

plus anciens; mais les compilateurs l'ont remanié et lui ont donné un air moderne.

BUGEILIO'R GWENITH GWYN.

(*En surveillant le grain.*)

Andante.

Mi sydd fach gen ieu – auffol, yn caru'n ol fy

ffansi, My yn bugeil – io'r gwenith gwyn Accraill yn ei

cresc.

fe – di. Pawna ddcn – i ar – fy – ol, Ryw ddyddar ol ei

dim.

gilywd Gwaith rwyndy wel'd y feinir fach, O' glanach lan ach bennydd.

Ce n'est pas à cause de son ancienneté que je donne cette mélodie, car je ne pense pas qu'on puisse la reporter plus haut que la seconde moitié du XVIIe siècle; mais elle est tellement belle, elle exhale un tel parfum de tendresse, un sentiment si profond, que je n'ai pas voulu l'omettre ici. Si on la chante avec goût, avec âme,

sans forcer la voix, sans chercher à produire de l'effet, en se contentant de lui donner l'accent de simplicité qui lui est propre, cette mélodie provoquera chez ceux qui l'entendront l'attendrissement et même le ravissement. Elle a été retrouvée par Miss Jane Williams (*Llinos*) d'Ynislas, qui en cette circonstance a mis la main sur une véritable perle. La muse welche doit autant de gratitude à Miss Jane Williams pour son recueil de mélodies nationales qu'elle a sauvées de l'oubli, que la poésie welche à Lady Charlotte Guest, pour avoir si bien traduit les *Mabinogion*. Ces deux femmes d'élite ont bien mérité de l'art de leur pays.

Les spécimens de musique que j'ai donnés jusqu'ici suffisent amplement pour que le lecteur puisse juger de l'art musical welche en connaissance de cause. On voit que cette musique a un caractère sentimental tout particulier, mais qui n'exclut pas l'énergie, comme le montrent les airs guerriers que j'ai reproduits. Je vais clore ces citations par le chant de guerre des hommes de Harlech, dont la mélodie, quoique ne remontant pas, à mon avis, au delà du XVIIIe siècle, est extrêmement populaire dans les Galles.

Harlech-Castle est situé au bord de la mer, sur un roc élevé, dans le Merionethshire. La tour principale, appelée *Twr Bronwen*, fut, dit-on, bâtie au VIe siècle; elle reçut ensuite le nom de *Caer-Colwyn*, puis celui plus significatif et plus pittoresque de *Harlech*, c'est-à-dire « au-dessus du rocher ». *Llech* signifie « grosse pierre », comme dans *Cromlech*. Dans le voisinage du château se trouvent plusieurs endroits qualifiés *Llech :* ainsi, *Tan-y-llech* et *Pen-llech;* de là *Ar-llech* ou *Harlech*, qui en est sans doute la dérivation. Voici ce qu'on raconte sur cette forteresse[1] :

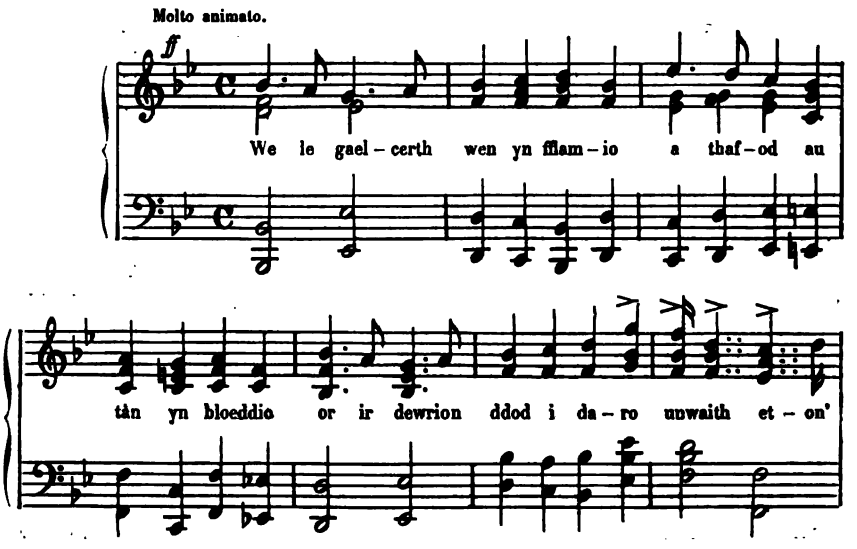
Sur l'ordre d'Édouard IV (1461-1483), William Herbert, comte de Pembroke, vint avec une armée nombreuse mettre le siège devant Harlech, dont le commandement était confié à Dafydd ab Jevan, officier d'un courage à toute épreuve et d'une énergie ex-

[1] *Antiquities of Wales*, par le Dr Nicholas.

traordinaire. Le comte de Pembroke lui envoya son frère, Sir Richard Herbert, pour le sommer de rendre la place, lui représentant les puissants moyens d'attaque dont il disposait et lui promettant une capitulation honorable. Dafydd ab Jevan lui fit cette fière réponse : « J'ai tenu assez longtemps dans une forteresse de France pour que les vieilles femmes des Galles aient entendu parler de ma résistance. Aujourd'hui je veux que les vieilles femmes de France apprennent à leur tour comment je saurai défendre le château qui m'est confié. » La défense de Harlech fut, en effet, admirable; mais, à la longue, les privations et le manque total de vivres obligèrent l'intrépide Gallois à se rendre, et il sortit de la place avec tous les honneurs de la guerre. On prétend que c'est pour perpétuer ce beau fait d'armes que l'on chante cette marche guerrière; mais, je le répète, je ne pense pas que cet air soit antérieur au XVIIIe siècle. Comme il n'y a pas de bonne fête dans les Galles sans que l'on y célèbre *les hommes de Harlech*, j'ai cru devoir faire connaître ce chant, qui, du reste, est fort beau et d'une allure grandiose.

RHYFELGYRCH GWYR HARLECH.

(*Chant de guerre des hommes de Harlech.*)



un Ar-fon byth ni orfydd, Ceu-ir yn dra-gy widd;

Cym-ru fydd fel Cym-ru fu, Yn glo-dud yn myng gwledydd. Yn

ngwyn o-leu-ni'r goelcerth ae-w, Tros wefus-au Cymro'n ma-ru,

an-ni-byn-iaeth sydd yn ga-lu Aw ei dowr-af dyn.

CHAPITRE XII.

LES BARDES DEPUIS L'ÉPOQUE DE GRUFFYDD AB CYNAN (1080) JUSQU'À LA CHUTE DE LLEWELYN, ET LA FIN DU ROYAUME AUTONOME DES GALLES (1282).

Mon intention, on le sait, n'est pas de donner l'histoire du bardisme. Cependant, puisque j'ai parlé des grands bardes du VIe siècle, il me paraît convenable de consacrer aussi quelques pages à ceux qui sont venus ensuite et de donner au moins une idée de leurs meilleures productions. Je m'y crois d'autant plus autorisé, que pareil essai n'a pas encore été tenté en France. Le sujet étant certainement peu connu du lecteur français, cette étude sera curieuse et intéressante.

Nous avons vu que, depuis la mort de Cadwaladr (688) jusqu'à l'époque de Gruffydd ab Cynan, le nombre des bardes est tout à fait insignifiant. A partir de l'année 688, on ne connaît que trois poètes qui aient laissé un nom : Tysilio (660-720), Cuhelyn (770-800) et Llewed (900-940). Il existe encore de courts fragments de leurs œuvres. Mais de 940 à 1080, époque de l'avènement de Gruffydd ab Cynan, c'est-à-dire pendant près d'un siècle et demi, le silence est complet sur les bardes, poètes ou musiciens, et nous n'avons d'eux ni une production, ni même un nom. Est-il donc possible que les beaux-arts soient restés stériles pendant une période aussi longue? Peut-on présumer qu'un peuple aussi bien doué, aussi foncièrement artiste que les Kymrys, « ait suspendu ses harpes aux saules du rivage » pendant cent quarante ans?... Que l'époque ait été agitée, convulsionnée; que les guerres continuelles, les querelles intestines qui désolèrent alors la Cambrie aient paralysé le génie artistique de ses habitants, on le comprend; mais que ce soit au point qu'aucun barde n'ait laissé même de nom, voilà qui est inexplicable; et cependant, il faut bien croire

qu'il en a été ainsi, puisque rien ne vient rompre ce silence absolu de plus de trois générations.

Il est vrai que ce fut pendant ce long période de temps que Gildas et Nennius, ces prosateurs, écrivirent leurs chroniques; mais cela compte à peine et ne peut suffire à combler un vide aussi grand. L'état précaire de la contrée, à la suite de troubles sans cesse renaissants, de compétitions sans fin que des flots de sang ne parvenaient pas à arrêter, semble avoir exercé une action funeste sur l'esprit de la nation, devenue incapable de grands efforts physiques ou intellectuels. Les insurrections mesquines, les guerres locales irritèrent, sans la stimuler, l'intelligence populaire, et nous avons le droit de supposer que si des poèmes virent alors le jour, ils doivent avoir été bien médiocres, puisqu'ils n'ont pas laissé de trace dans la littérature nationale, et que même les noms de leurs auteurs sont tombés dans le gouffre de l'oubli. Un semblable état de choses était naturellement défavorable à tout travail de l'esprit; les bardes ne pouvaient avoir ni gaieté, ni liberté dans l'âme, et s'ils avaient alors publié leurs inspirations, comme elles n'auraient pas eu un but élevé, il est à croire qu'elles n'auraient trouvé aucun écho, ni éveillé aucune sympathie dans la nation.

La situation changea totalement après l'arrivée au pouvoir de Gruffydd ab Cynan. Nous allons voir surgir une nombreuse phalange de bardes, parmi lesquels on compte plus d'un homme de génie, et si la gestation fut longue et laborieuse, du moins les œuvres furent abondantes, fortes et vivaces. Le tableau que j'en vais tracer fera voir qu'alors la littérature était en grand honneur, que la profession de lettré devint lucrative, et que les princes eux-mêmes ne dédaignèrent pas de descendre dans l'arène poétique, de prendre part à la lutte et d'y cueillir des lauriers mérités. Il est facile d'expliquer les causes de cette transformation si complète. Le prince Gruffydd ab Cynan, grâce à son énergie secondée par ses talents de guerrier et de politique, avait mis fin aux discordes qui depuis trop longtemps épuisaient ses États. La lassitude des

esprits, fatigués de voir que les sacrifices et les efforts tentés pour obtenir une amélioration n'aboutissaient à rien, avait fait place à une activité générale, marquée par des progrès de tout genre; les querelles de clocher, les animosités particulières s'étaient éteintes, et tous, petits et grands, luttaient à l'envi pour accroître la fortune publique. Quoique menacée par la puissance de plus en plus redoutable, de plus en plus envahissante de l'Angleterre, la petite principauté de Galles, avec sa population insignifiante et obscure jusque-là, parvint, grâce à l'habileté de ses gouvernants, grâce aux échecs successifs qu'elle infligea à ses orgueilleux et formidables voisins, à conquérir, sans l'aide de personne et avec ses seules ressources, un rang honorable parmi les nations de l'Europe. Son industrie se perfectionna et prit de l'essor, l'ordre régna dans le pays, et, comme tous les progrès sont solidaires, la littérature et les beaux-arts obéirent à l'impulsion donnée; aussi peut-on dire que les deux siècles que nous allons rapidement passer en revue furent le cycle d'or de la poésie cambrienne. Les princes welches coopérèrent personnellement à la réforme des lois et au perfectionnement des mœurs populaires; ils patronnèrent les assemblées artistiques et littéraires, et ne se montrèrent inférieurs en rien aux souverains de leur temps. Ce fut, comme je viens de le dire, une époque d'activité universelle : jamais auparavant les Gallois n'avaient vu chez eux autant de fêtes, de solennités et de congrès; ce fut alors que les *Eisteddfodau* brillèrent de leur plus vif éclat, qu'ils prirent une importance considérable et qu'ils répandirent dans toute la contrée ce goût éclairé, cet amour pour la poésie et la musique, qui caractérisent à un si haut point le peuple welche.

Comme nous l'avons vu, après la bataille de Carno, en 1080, le prince Gruffydd ab Cynan rentra dans ses États usurpés par Trahaearn, qu'il défit et tua de sa propre main. *Meylir* (1080-1160), barde du roi vaincu, composa, dit-on, après la bataille, un poème sur la mort de son maître; il passa ensuite au service de Gruffydd et y demeura jusqu'à la mort de ce prince. Dans cette lamen-

tation, le poète raconte brièvement, mais avec une évidente sincérité, la chute du prince Trahaearn. Quoique ce morceau ne présente qu'un intérêt poétique ordinaire, il vaut cependant la peine d'être reproduit, ne fût-ce que pour faire voir comment on envisageait alors les choses et les hommes.

Je veux adorer mon Dieu, le Roi de l'univers.
Le Seigneur voit quelle est ma détresse;
Il connaît ma peine inexprimable,
Car mon bon maître, le maître de beaucoup, n'est plus.
Hélas! pourquoi ont-ils traversé la mer,
Ces peuples sauvages de Nanhyver,
Les Gwyddelian (Irlandais), ces diables noirs,
Et les Scots (Écossais) aux membres forts?
Il y eut une grande bataille dans la montagne de Carn
Et Trahaearn y fut tué.
Car il n'avait pas reculé devant le péril,
Le fils de Rhywallawn, ce chef courageux.
Il y a eu jeudi trois semaines
Que, vers la nuit, il y perdit la vie.

De Meylir il nous reste seulement deux poèmes. Le premier est une élégie sur la mort de son second maître, Gruffydd ab Cynan. Le second a pour sujet l'approche de sa propre mort; il est intitulé : *Le lit de mort du barde.* Gruffydd ayant cessé de vivre en 1137 et Meylir étant âgé d'au moins vingt ans lors de la bataille de Carno, le barde devait être octogénaire quand il composa ce dernier poème, dont je vais citer quelques strophes :

Le Roi des rois est accessible à l'adoration.
J'adresse ma prière à mon Maître suprême,
Souverain de la région de nécessité,
Le cercle le plus élevé de toute bénédiction [1];
Être bienfaisant, que la réconciliation soit scellée
Entre toi et moi!

[1] La *région de nécessité* est un terme de la mythologie bardique, et le *cercle de bénédiction* désigne le ciel, dans la doctrine de la transmigration des âmes.

Tu viendras à mon aide, ô mon Protecteur, ô mon Roi,
Avant que je devienne une motte de terre.
Les prophètes, aux anciens jours,
L'ont positivement prédit
A Adam et à sa race.

Au jour fixé, lorsque se lèveront
Ceux qui sont dans la tombe,
Je regarderai au loin, quand je serai dans mon repos,
Attendant l'appel pour gagner le but
Au moment du besoin.

La croix prédite du Christ m'y reconnaîtra
Et me gardera contre la rage de l'enfer,
Ce lieu des âmes exilées.
Le Créateur qui m'a formé me donnera place
Dans la communauté des habitants d'Eulli[1].

Ce poème est, on le voit, bien supérieur au premier par les traits poétiques, la vigueur des pensées et des expressions; mais quoique, dans cette dernière production, Meylir ait fait preuve de beaucoup de talent, il a été bien dépassé par son fils *Gwalchmai* (1150-1190). On a encore de Gwalchmai quatorze morceaux, excellents pour la plupart. Son poème intitulé *Gorhoffidd Gwalchmai* (les délices de Gwalchmai) respire l'amour de la nature; les sentiments y sont naturels et les idées extrêmement poétiques. En voici un fragment :

Hâte-toi, ô soleil matinal de l'été !
Éveille le mélodieux ramage des oiseaux,
Dans la glorieuse saison du chant.
J'ai attentivement surveillé, la nuit,

[1] *Eulli* était le nom welche de l'île de Bardsey. Il y avait là autrefois une maison religieuse, dans le cimetière de laquelle les gens de marque, particulièrement les bardes, tenaient à être enterrés. Les peuples celtiques semblent avoir généralement désiré reposer, après leur mort, dans des îles solitaires; car on trouve de pareils cimetières sur les côtes d'Écosse et d'Irlande.

Les gués limitrophes des eaux murmurantes de Vreidin,
Où l'herbe non foulée est d'un vert d'émeraude,
Où l'onde coule limpide, où le rossignol, chantre habile,
Fait entendre ses odes, où les mouettes au brillant plumage
Jouent entre elles en groupes formés par l'amour.
J'aime le chanteur de mai et sa forme blanche,
Au point du jour et à l'approche du soir;
J'aime les doux musiciens dont les chants clairs et plaintifs
Murmurent des accents de tristesse amoureuse;
J'aime les oiseaux et leurs voix délicieuses
Dans les tendres lais des bois.

Ceci prouve que les bardes ne chantaient pas toujours la guerre et les massacres, qu'ils savaient apprécier les beautés de la nature et qu'ils ne les jugeaient pas indignes de l'affection des poètes.

De toutes les œuvres de Gwalchmai, celle que les critiques cambriens estiment le plus est l'ode à Owain Gwynedd sur la bataille de *Taly-Moelvre*. Quand Evan Evans l'eut traduite en anglais, tous les lettrés de la Grande-Bretagne poussèrent des cris d'admiration. Gray, le célèbre poète, la paraphrasa dans ses vers, et l'illustre Th. Percy en fit une appréciation des plus louangeuses et la qualifia de *sublime*. « C'est, dit-il, un torrent furieux de flamme poétique, qui, de même que les laves de l'Etna, renverse tout ce qui lui fait obstacle. » Je vais en donner la traduction. Malheureusement, le français ne peut rendre ni la vigueur ni la beauté des images et des expressions de la langue welche.

Je chante le généreux chef de la race de Rhodri,
Doué de toutes les qualités d'un prince. Je chante
Celui dont la main a souvent subjugué ses voisins,
Owain, le grand héritier du trône de Bretagne,
Qui brûle de la plus noble ambition,
Qui ne s'est jamais soumis à aucun homme,
Et qui n'enfouit pas ses trésors comme un avare.

Trois puissantes armées vinrent, apportées par les flots de la mer;
Trois flottes se combinèrent pour une attaque soudaine:

L'une, partie des côtes de la verte Érin;
L'autre, portant l'armée de Loehlin;
La troisième, étalant le nom normand
Voué à un labeur stérile et à une renommée nulle,
Surchargèrent de leur poids l'élément liquide.

Elles s'avancent contre le noble seigneur de Mona;
Il les attend; ses valeureux fils sont rangés à ses côtés.
Les vagues sombres et tumultueuses font bondir
La tempête insultante des bandes hostiles.
Il tient fièrement tête à l'orage;
Devant lui vole la sauvage confusion,
Pendant que la destruction lève sa tête hideuse,
Et que des rangs entiers abattus gisent expirants.
Les luttes succèdent aux luttes,
Le sang versé coule à torrents,
Les cris répondent aux cris, le carnage devient horrible,
Et devant Moelvre on voit flotter mille bannières.

Le combat redouble avec frénésie;
Les coups mortels éclatent, ils étincellent au loin;
L'épée résonne contre l'épée, la fuite excite à la fuite;
Et les victimes noyées plongent dans la nuit,
Jusqu'à ce que la marée de Menai,
Arrêtée par les flots du sang répandu
Et épouvantée du carnage, ne puisse plus refluer;
Pendant que les guerriers, revêtus de cottes de mailles,
Étanchent avec angoisse le sang de leurs blessures,
Et que la foule bigarrée s'amoncelle devant les chefs rouges du roi.

Ainsi l'attaque de Loegria[1] et sa défaite,
Sa fuite, qui contraignit sa puissance à s'abaisser,
La déroute de ses fils,
Tout s'unira pour exalter l'épée d'Owain,
Pendant que sept fois vingt langues parleront de ses exploits
Et feront retentir sa gloire dans les âges futurs.

Il n'est pas besoin de faire ressortir le lyrisme de cette ode; il coule à pleins bords, et nous prouve que Gwalchmai fut un poète de génie.

[1] L'Angleterre.

Cyndelew (1150-1200), son contemporain, ne lui fut pas inférieur. Ses œuvres se distinguent par une vigueur de pensée, une indépendance d'esprit et une profondeur de raisonnement qui donnent la plus haute idée de son talent. Il a laissé quarante-neuf poèmes, la plupart très importants, qui jettent un éblouissant éclat sur l'ordre dont il fut un des membres les plus influents et les plus illustres. Nous avons de lui un poème à la Divinité, que je cite surtout comme spécimen de la théologie qui prévalait encore chez les bardes.

À DIEU.

Dieu un, souverain prospère et juste,
Qui règnes sans peur;
Fils de Marie, Être intrépide,
Divinité éternelle et compatissante,
Seul roi, seul maître du ciel et de la terre,
Avant que la faiblesse de l'âge m'atteigne,
Je serai ton serviteur et te louerai même dans les salles de banquet.
Avant que je tombe dans une triste infirmité,
Avant que la vie et l'âge fassent place à la mort,
Avant de subir la nécessité d'un trépas secourable,
Avant l'apparition de la couleur bleue de la dissolution,
Avant le moment de la grande couverture du ciel,
Avant qu'on me porte dans ma dernière demeure,
Avant le froid linceul et les funérailles glacées,
Avant ma réclusion dans un vêtement de chêne,
Je consacrerai ma langue aux sages entretiens,
A un éloge incessant et illimité;
Je louerai Dieu, impartial dans ses jugements.
La joie des anges célestes viendra me ranimer
Dans mon état béni, dans mon habitation bénie.

Plusieurs de ces vers offrent une beauté particulière. Ces métaphores : « les funérailles glacées » et le « vêtement de chêne », sont très frappantes; la description de la mort, cet état où l'homme ne peut avoir de couverture plus chaude que la voûte du ciel, est

d'un tour heureux, et les épithètes «juste, prospère, sans crainte, impartial», appliquées à Dieu, témoignent d'une théologie éclairée. Cependant cette théologie n'a pas été du goût du clergé et surtout des moines; les religieux, particulièrement ceux des ordres mendiants, étaient ennemis jurés des bardes; aussi les productions bardiques abondent en sarcasmes contre les moines : il en est peu où ceux-ci ne soient traités de gourmands, goinfres, gloutons, ignorants, paresseux, vagabonds, etc.

A l'exemple de Gwalchmai, Cyndelew a dédié une ode à Owain Gwynedd. Mais comme elle est un peu longue, qu'elle est loin de valoir celle de Gwalchmai, et que ce n'est pas le meilleur de ses poèmes, je m'abstiens de la citer. Ses stances à Rhys ab Gruffidd, prince des Galles du Sud, ont plus de charme, mais sont inférieures à son poème à Owain Cyweiliog, pendant du *Hirlas Owain* que l'on trouvera plus loin. C'est une suite d'*Englynion*, dont la description est animée et vivante.

Combien de fois nous a réjouis
La liqueur d'Owain, là-bas, derrière le mont Digoll[1] !
Le vin clair et sans défauts sortait,
Ainsi que l'hydromel, de la corne du bœuf[2].

Pour que la boisson me plaise, il faut que le patron
Me la verse de sa forte main.
Le chef de guerre distribuant les trésors
Est la tête du cercle; je suis son chef barde.

La liqueur d'Owain, l'excellent, est joyeusement distribuée
Dans le pays que baigne la Severn;
Avec une profusion admirable,
Les voici, là-bas, qui l'apportent.

[1] *Mynydd Digoll* est situé près de la ville de Montgommery. «On peut dire que c'est sur cette montagne qu'expirèrent les libertés des Galles, car c'est là qu'eut lieu la dernière lutte contre le pouvoir du conquérant.» (Pennant, *A tour in Wales.*)

[2] On sait que le cor gallois, qui servait de coupe, était fait d'une corne de bœuf.

Dans la demeure d'Owain, le généreux, qui affirme ses droits,
Est le flacon d'or.
C'est un splendide honneur que d'apporter le vin,
Présent du souverain, don précieux.

Voyez mon prince monté sur son char :
Aucun lion sous le ciel n'oserait l'attaquer.
La lance inclinée, au jour du combat, d'un choc impétueux,
Il dirige l'attaque dans son armure d'or.

Cyndelew a marché sur les traces de Gwalchmai et l'a quelquefois imité; ainsi, dans une autre de ses pièces, il lui a emprunté l'idée du reflux de la mer arrêté par les flots de sang versé :

Le flot vert de Teivi fut épaissi,
L'eau et le sang des hommes se mêlèrent,
Le grèbe ensanglanté appelait au banquet du carnage
Et nageait avec peine sur les vagues lourdes et rougies.

Du reste, les bardes ne se faisaient aucun scrupule de s'emprunter leurs idées, et Cyndelew a pris dans Hywel ab Owain et dans Hywel ab Eynion la description suivante qu'il fait dans un poème adressé par lui à Eva, fille de Madoc ab Meredydd, prince de Powys :

Tu es aussi blanche que l'embrun de la mer soulevé par le vent,
O toi, belle Cambrienne de la cour de Dyffrynt.
Tu brilles avec autant d'éclat que le soleil levant,
Et tu es aussi pure que la neige des montagnes.

Th. Stephens, l'hypercritique, veut que ce soit Gwalchmai ou Cyndelew qui ait été l'auteur des *Afallenau* (les pommiers), ce poème célèbre dans les Galles et longtemps attribué à Merlin. Vu l'importance de cette production, j'aurais bien désiré la donner tout entière, mais ses vingt-quatre strophes prendraient une trop grande place dans ce travail. J'en donne deux, pour que l'on puisse se faire une idée de ce genre de composition :

Doux pommiers aux fruits les plus beaux,
Vous qui poussez dans les bois solitaires de Celyddon,
Tous vous recherchent à cause de vos pommes;
Mais c'est en vain, tant que Cadwaladr
Ne sera pas venu à la conférence de Rhys Rheon
Et que Cynan ne se sera pas avancé pour s'opposer aux Saxons.
Alors les Bretons redeviendront victorieux,
Conduits par leur gracieux et majestueux chef;
Alors on rendra à chacun ce qui lui appartient,
Et le son du cor du bonheur proclamera
Le chant de paix et les jours de prospérité.

Doux pommiers, aux fleurs d'un blanc pur,
Vos beaux fruits sont les prisonniers des paroles [1].
L'âne se lèvera pour chasser les hommes [2],
Et je sais, d'après la meilleure autorité,
Qu'un aigle des cieux viendra les dévorer.
Terrible alors sera le son des armes d'Owain;
Ses guerriers sont nombreux, et il ne peut converser
Avec tous ceux qui arrivent après avoir traversé les mers.

Le bardisme était alors en grand honneur, et les princes ne crurent point déroger en cultivant la poésie. On en trouvera la preuve dans les citations empruntées aux productions d'*Owain Cyweiliog* (1150-1197), prince de Powys, et d'*Owain Gwynedd* (1140-1172), prince des Galles du Nord.

Owain Cyweiliog, fils de Griffith ab Meredith, prince de Powys, l'une des trois divisions des Galles, prit une part importante aux affaires militaires de son temps. La première mention qui soit faite de lui est de l'année 1162. En 1165, Henri II, roi d'Angleterre, voulut envahir la principauté. Les chefs welches, se rendant aux avis d'Owain, laissèrent Henri s'épuiser en efforts inutiles, et celui-ci dut se retirer au bout de peu de temps, après avoir vu fondre son armée, réduite par les maladies et les privations. Forcé de livrer bataille

[1] Ce vers est inintelligible.

[2] Allusion à une prédiction de Merlin telle qu'elle est rapportée dans le livre de Geoffroy de Monmouth.

dans des conditions aussi défavorables, Henri fut complètement défait, à la bataille de Crogen, par les confédérés gallois, commandés par Owain. A en juger par les éloges que fait de lui Cyndelew, le prince Owain Cyweiliog doit avoir brillé par son courage et ses talents entre les guerriers de son temps. Il mourut en 1197 et son fils hérita de ses possessions.

On croit que ce prince composa le poème intitulé *Hirlas Horn*[1] après la victoire remportée par lui sur Henri II. C'est un des meilleurs de ceux qui nous restent encore du XIIe siècle, et il vaut la peine que l'on en cite quelques strophes.

Emplis le *hirlas horn*, enfant; ne laisse pas se dessécher
Les lèvres qui chantent les louanges d'Owain.
Nos murs sont tapissés de dépouilles guerrières,
Et nos portes sont ouvertes dans les jours de paix de la Cambrie.
Consacrons cette heure à la joie. Emplis le hirlas horn, enfant;
Qu'il bouillonne comme la mer! Que son anse, d'un bleu d'azur
Et d'or, invite à boire les fiers Bretons,
Ces fils de la liberté!

Emplis-le plus encore, jusqu'à ce qu'il déborde :
L'hydromel inspire les nobles actions.
Maintenant que la bataille est gagnée, passe la corne au fils de Gronwy.
Qu'il l'offre à Gwgan, boulevard de sa patrie,
Gardien des rives de Sabrina, qui aime à voir son épée teinte de sang.
A la voix de leur chef, ces nobles amis se réjouissent;
Mais quand il les conduit au combat,
Les bords tortueux de la Severn ne retentissent plus de chants de fête.

Emplis vivement la coupe dorée. Buvons! l'ordre est donné.
Cette marque d'honneur, cette marque de joie surexcite l'âme
Et la porte à la musique. Par le ciel! si tu tiens à la vie,
Hâte-toi de remplir ma coupe du *metheglin*[2] le plus fort.
Maintenant que la corne est vide, retournons-la,
Et poussons un gémissement sur la tombe fraîche de Morgan.

[1] *Hir*, «long»; *las*, «bleu».
[2] Hydromel.

IMPRIMERIE NATIONALE.

Ce brave va pourrir dans son froid linceul, dans sa dernière demeure;
Mais nous perpétuerons sa mémoire.

Eh bien! que la corne déborde de la fumante liqueur!
Emplis-la, enfant, et sois plus leste. Hors d'ici douleurs et lamentations!
Nous aurons demain assez de temps pour pleurer.
Sourions à la coupe pleine et fions-nous à la prudence d'Ednyfed.
Ce noble jeune homme ne connaît pas la crainte;
C'est le maître de l'épée brisée, du bouclier percé de coups au champ
Il ressemble à l'ouragan qui hurle sur la mer en fureur. [d'honneur.
Voyez, ses armes sont teintes de sang.

Écoutez rugir les bruits de la bataille;
Les boucliers, les épées se heurtent avec fracas;
Les étincelles jaillissent des casques polis.
Entendez-vous les cris d'alarme? Ils s'écrient :
Aux armes!... C'est ainsi qu'ont été défendues
Les plaines de Garthen; la bataille de Maelvr a commencé et fini.
Là, deux princes ont combattu,
Et la fête de Morach s'est changée en terreur et en déroute.

Emplis la corne, enfant. Elle fait mes délices
Quand du combat reviennent mes amis, champions de la gloire du pays.
Il faut rappeler les hauts faits de ces nobles guerriers :
Buvons aux chers rejetons d'Ynir, toujours en avant dans les combats;
Couple de jeunes héros aussi sages au conseil que les plus âgés,
Également renommés dans la paix et dans la guerre;
Que leurs têtes soient ornées de couronnes de fleurs!
Qu'ils brillent de gloire, ces joyaux, orgueil de la vieille tige d'Ynir!

Maintenant, mon fils, ta tâche est terminée;
Tu ne rempliras plus le hirlas horn.
Que le Roi des rois protège mes chers amis
Et qu'il les comble de ses bénédictions!
Là, où résident la liberté, la vérité et la vertu,
La vertu, cette immortelle fiancée de la vérité,
Là, nous pourrons tous nous rencontrer
Et parler des anciens temps dans de doux entretiens.

Ce prince a laissé un autre poème sur une coutume nationale intéressante. Le roi, à cette époque, était obligé de faire une tournée

dans ses États, d'entendre les réclamations de ses sujets, de recevoir les impôts à jour fixe et de tenir sa cour. Owain a décrit admirablement ce voyage et nommé l'une après l'autre les différentes localités qu'il avait l'habitude de visiter. J'aurais voulu faire connaître ce poème, mais il est très développé et ne peut se scinder.

Parlons maintenant d'un autre prince, *Howel ab Owain*. Ce fils naturel d'Owain Gwynedd, roi des Galles du Nord, qui l'eut d'une concubine irlandaise, mais de noble race, fut renommé de bonne heure pour ses talents d'ingénieur et de capitaine; car on voit, en 1155, les princes des Galles du Sud envoyer requérir son assistance pour s'emparer d'une forteresse qu'ils assiégeaient et qui résistait à tous leurs assauts. A la mort de son père, Howel prit en main les rênes de l'État et administra sagement le pays pendant deux ans. Le père de sa mère étant venu à mourir en Irlande, il s'y rendit pour faire valoir ses droits d'héritier. Pendant son absence, son jeune frère David, fils légitime d'Owain, se fit reconnaître roi des Galles du Nord. A cette nouvelle, Howel revint en toute hâte pour chasser David; mais celui-ci, qui avait rassemblé une puissante armée, ne laissa pas à son frère le temps de réunir ses forces, il l'attaqua et le défit. Pendant l'action, Howel fut frappé mortellement. Il expira au bout de deux jours, des suites de ses blessures, et on l'enterra à Bangor. Ce prince, homme de talent et poète de grand mérite, fut l'ami des lettrés et des savants de son époque. C'est un des rares bardes gallois qui se sont contentés de chanter la nature et l'amour. Sa première production est intitulée *Gwladgarwch Hywel*. Le patriotisme de Howel y exprime son admiration pour toutes les excellentes choses dont regorgeait la Cambrie, qu'il représente comme un pays de Cocagne. Le morceau est trop long pour trouver place ici. En voici un plus court, consacré à l'amour, et d'une gaieté charmante :

Donnez-moi la belle, l'aimable fille,
De forme svelte, en manteau vert,

Dont l'esprit de femme, toujours en éveil,
Est modéré par le maintien gracieux de la vertu.
Donnez-moi la fille dont le cœur confondra ses pensées
Et combinera son espoir avec le mien.
Eh bien! vierge aussi belle que l'embrun de l'Océan,
Toi qui es douée des lumineux rayons de l'esprit kymrique,
Dis, réponds, suis-je à toi?
Ou bien est-ce toi qui es à moi?
Eh quoi! tu te tais?
Ton silence fait battre mon cœur.
Je te choisis, ô vierge, pour tes dons divins;
Il est si doux de te choisir,
Mais qu'il serait plus doux d'être choisi par toi!

Nous avons déjà entendu Cyndelew s'écrier que sa belle «est aussi blanche que l'embrun de la mer», et voici Howel qui en dit autant à la sienne. Comme je l'ai fait remarquer plus haut, les bardes aimaient beaucoup cette comparaison, car on la retrouve dans presque toutes leurs poésies légères. Howel ne l'a pas employée moins de trois fois : ici d'abord, puis dans le *Gwladgarwch*, et enfin dans un poème qui a pour titre : *Le choix*.

Il est très rare que le talent, et particulièrement le génie poétique, soit héréditaire dans une famille; cependant, nous voyons le phénomène se réaliser dans l'histoire du bardisme de cette période. Meylir et son fils Gwalchmai furent, ainsi que nous l'avons vu, des poètes de premier ordre; les fils de Gwalchmai, *Einion* et *Meylir* (1170-1220), furent également des bardes de grande renommée. Cinq poèmes d'Einion sont venus jusqu'à nous : ce sont des méditations religieuses, des odes guerrières, des récits didactiques, des chants d'amour, et quelques *Englynion*, tous charmants. Son poème *Gwynedd Anrhydedd* (la gloire de Gwynedd) est trop long pour que je l'insère ici; mais je veux au moins en donner les premiers vers, qui sont délicieux :

Le printemps revient avec mai et les longs jours;
Les arbres sont en fleur et les forêts dans toute leur beauté;

Les oiseaux chantent, la mer est calme,
Les vagues font entendre un doux murmure, le vent se tait.
La meilleure armure contre l'infortune est la prière;
Mais je ne puis taire ni cacher ma douleur, etc., etc.

Le reste est une élégie sur la mort de Nest, jeune fille qu'il aimait.

Un autre poète royal de la même époque, *Madoc ab Iddon* (1157-1214), roi du district situé entre Caerphilli et Rhymney, dans le Glamorgan, passait pour « un homme versé dans les arts et dans les sciences, et dont on ne trouvait pas l'égal de son temps, car c'était le meilleur poète et le plus grand esprit des Galles ». Il mourut en 1184. On lui attribue un poème prophétique intitulé : *Arymes Prydain wawr* (les destinées de la Grande-Bretagne). C'est un morceau de poésie d'une étendue considérable, qui traite, avec une connaissance parfaite du sujet, des guerres entre les Kymrys et les Saxons, auxquels il prédit qu'ils seront chassés de ces îles. On a longtemps cru que ce poème était de *Golyddan*, barde célèbre de la seconde moitié du VIIe siècle, ou même de Taliesin; mais le style du morceau étant trop moderne et les évènements qu'il relate trop récents pour que ces deux bardes aient pu en parler, Th. Stephens croit qu'il a été composé par Madoc ab Iddon, et il est difficile de ne pas se ranger à son avis.

Llywarch Llew Cad (1170), sur la vie duquel on sait fort peu de chose, a laissé, dit-on, en l'honneur de Llewelyn ab Madoc, prince de Powys, douze *Englynion*, qui sont peut-être les spécimens les plus intéressants de la poésie du XIIe siècle. Dans toute la littérature welche, on ne trouve pas de portrait aussi vivant d'un chef de clan : les moindres traits sont reproduits avec tant de vérité que l'on croit voir devant soi le héros. Il est aussi naturel, aussi parlant, que si son portrait était retracé sur la toile.

ENGLYNION.

I

Quelqu'un ne demande-t-il pas (les hommes sont si insouciants
Avant que l'épée soit tirée !) :
Quel est ce jeune homme revêtu d'une cotte de mailles?
Quel est ce superbe guerrier debout devant nous?

II

C'est un noble et glorieux prince, d'une haute intelligence;
Il n'est donné à personne de le dominer;
C'est un prince vaillant, aimant la guerre;
C'est Llewelyn, l'ennemi de Gwynedd.

III

Quel est ce bouclier qui se meut aussi rapidement
Que cette large épée qui reluit?
Quel est ce belliqueux chef à l'aspect déterminé
Qui le tient par les brassards?

IV

C'est le bouclier de Llewelyn le brave,
Le protecteur des droits de son pays;
C'est un bouclier qui couvre les épaules d'un homme,
Et qui répand la terreur devant lui.

V

Quelle est cette flamboyante épée qui fend l'air,
Cette épée certainement prodigue de blessures?
Elle sera toujours un emblème d'honneur,
Et, tenue par cette main, elle anéantira les ennemis.

VI

Celui qui la manie est le défenseur de son pays,
Renommé pour ses coups accablants,
Soldat courageux au jour de la bataille;
C'est le héros de Méchain, l'orgueil de sa patrie.

VII

Quel est ce rouge homme de guerre
Qui a pour cimier un loup féroce?
Quel est ce cavalier sur cet ardent coursier blanc?
Son aspect est terrifiant. Quel est son nom?

VIII

On le nomme Llewelyn à la longue main,
Le chef irrésistible du conflit,
Commandant les hommes aux cris terribles,
Le dévastateur d'Albion. Il est sans défauts, il est parfait.

IX

Quel est cet homme couvert d'une armure complète?
Il ne s'enfuira pas du champ de bataille.
Quel est ce héros de race princière?
Je vous le demande à tous : d'où descend-il?

X

C'est un illustre et vaillant prince,
Renommé pour sa bravoure et la force de son bras;
Ce chef magnanime, formidable dans le combat,
C'est le fils de Madoc ab Meredydd.

XI

Quel est ce cheval de guerre si rapide à la course,
Qui foule si orgueilleusement le sol?
Quel est ce prince chéri de son armée,
Avec son épée qui perce sans prévenir?

XII

C'est un chef brave et ambitieux,
Qui, aussi longtemps que Dieu le soutiendra,
Sera réputé pour un conquérant hardi et glorieux,
Digne des hommes de Tysiliaw.

Chacun des vers précédents prouve jusqu'à l'évidence que Llewelyn ab Madoc fut un jeune chef donnant les plus belles espérances.

Llywarch ab Llewelyn (1160-1220) fut un barde d'un mérite supérieur. Ses compositions ne sont ni aussi nombreuses, ni aussi variées que celles de Cyndelew; toutefois elles l'emportent sur ces dernières par la profondeur du sentiment, la vigueur des descriptions et la beauté de la conception. Son adresse à Llewelyn ab Jorwerth, prince des Galles du Nord, est belle; mais l'invocation en est étrange. Je vais la citer :

Veuille, Christ, créateur et gouverneur des armées du ciel et de la [terre,
Me défendre contre tout malheur!
Puissé-je, grâce à ton assistance, être prudent et discret,
Avant que j'habite mon étroite demeure.
Christ, le Fils de Dieu, m'accordera le don du chant
Pour exalter mon prince, qui pousse avec joie le cri de guerre;
Christ qui m'a formé des quatre éléments
Et qui m'a doué d'un pouvoir poétique transcendant.
Llewelyn est le maître de la Bretagne,
Il en est aussi l'armure et le bouclier, etc.

Son poème sur l'épreuve du *fer rouge* est un curieux mélange de foi et de scepticisme. Il paraît impliquer la récente introduction dans les Galles de cette épreuve. Le poète a l'air de la considérer comme une manifestation de la volonté divine; mais bientôt des doutes viennent l'assaillir. Voici ce morceau :

AU FER ROUGE.

Créateur du ciel, ton serviteur est un croyant.
Devons-nous croire en cela comme nous croyons en Jonas?
Magistrat d'acier, béni par le Dieu du ciel,
Je me soumets devant l'Être transpercé.
Vérité consacrée! chaleur ardente!
Mon chant se plaît dans ta bénédiction.
Créature à la blessure brûlante, qui t'a créée?
Réfléchis, quand tu juges, au nombre de ma parenté!
Je demanderai l'avis de Pierre,
Qui a été désigné pour porter la croix du Christ;

Je m'adresserai aux bons intercesseurs
Thomas et Philippe, Paul et André,
Dans la crainte que ma main ne soit mal guidée
Et que je ne sois tué par la longue épée;
Afin que mes parents ne payent pas l'amende du meurtre.
Bon fer! décharge-moi
De l'accusation d'avoir tué Madoc,
Et prouve que celui qui a donné la mort à ce beau prince
N'aura aucune part du ciel,
Ni de ses neuf royaumes;
Mais fais aussi que moi
J'obtienne la société de Dieu
Et que j'échappe à toute inimitié!

Quand les bardes faisaient leur tournée de *Clera*, ils demeuraient quelquefois un mois, et même deux, dans la même maison, et quand ils partaient, ils composaient généralement une ode ou une pièce de vers en l'honneur de leur hôte. Notre barde n'a pas manqué à cette coutume et il a laissé une ode à Rhys Gryg, prince des Galles du Sud, qui l'avait hébergé. Tout ce que l'on peut reprocher à ce morceau, qui est beau, mais trop long pour trouver place ici, c'est d'abonder en détails peu intéressants sur les mérites du héros de ce poème. On ne peut cependant refuser de l'inspiration à son auteur.

C'est à Llywarch ab Llewelyn que Th. Stephens accorde la paternité des *Hoianau* (les écouteurs), appelés aussi *Ceiniadon Moch* (le chant des pourceaux), que, pendant des siècles, on a attribués à Merlin. Une des raisons sur lesquelles Stephens étaye son opinion me semble concluante : c'est que, seul entre tous les bardes, Llywarch ab Llewelyn a été communément désigné comme le *Prydydd y Moch* ou le poète des pourceaux; ce qui a fait dire au révérend Walter Davies[1] « qu'il y a eu au XIIe siècle, pour chanter les porcs des Galles, de meilleurs poètes qu'il ne s'en est trouvé au XVIIIe siècle pour chanter les princes anglais.

[1] *Essay on the welsh metres.*

De même que les *Afallenau*, le poème des *Hoianau* comporte vingt-cinq strophes; j'en donne deux seulement comme spécimen :

Écoute, ô petit porc! bienheureux petit porc!
Ne recherche pas le sommet des montagnes,
Cache-toi soigneusement dans les bois,
De peur que le prince chrétien Rhydderch ne te voie.
Pour moi, je prédis, et cela se réalisera,
Qu'en Bretagne un prince hardi
Viendra aussi loin qu'Abertaradr,
Et les Cambriens seront prospères.
Son nom est Llewelyn, de la race de Gwynedd,
Qui ne sera jamais surpassé.

Écoute, ô petit porc! ne dors pas trop longtemps.
Un bruit lamentable m'apprend que nous verrons
De petits chefs de clans souillés de parjure,
Et des tenanciers avares et avides.
Quand la mer nous amènera des hommes revêtus d'armures,
Ayant sous eux des chevaux à deux faces,
Et deux piques à leur lances impitoyables,
Les champs demeureront stériles dans le pays de la guerre;
La tombe vaudra mieux que la vie pour les vivants,
Quand les cors appelleront les hommes au combat;
Et quand les fils d'Einion traverseront la mer,
Dur sera le jour pour ceux de Caer Sallawc.

Einion ab Gwrgan (1200-1260) a laissé un beau poème héroïque adressé à Llewelyn ab Jorwerth. En voici le commencement :

J'invoque l'assistance de mon Seigneur, le Dieu du ciel,
Christ, le mystérieux promoteur d'amour, qu'il est impie de né-
Car il est vrai le don qui est descendu d'en haut, [gliger;
Selon les paroles de Paul.
Les dons qui me sont accordés sont immortels
Pour prouver toutes choses
Et célébrer mon prince, le maître ardent,
Qui n'évite ni la bataille, ni le danger,

Llewelyn, le généreux soutien des bardes.
C'est le dispensateur du bonheur à ses sujets.
Ses hauts faits ne peuvent être assez exaltés;
Son épée flamboyante est accoutumée aux actions martiales, etc.

Le barde qui vient après lui, sous le rapport du talent poétique, est *Dafydd Benvras* (1170-1240), auteur d'un beau poème adressé au même prince. On a de lui douze poèmes; la plupart sont consacrés à Llewelyn le Grand; mais ils renferment aussi quelques stances morales qui sont bonnes à connaître :

Tout arrivera au vaisseau terrestre;
Pauvre petit peuple, tu périras :
L'homme opulent cessera d'être,
Et en une heure on le verra anéanti.

Tous les hôtes de la terre prendront fin,
Ceux que nous aimons comme ceux que nous haïssons.
N'arriverons-nous pas tous à la froide demeure?
Là, il n'est plus de vie pour l'homme.

Chacun aura son habitation glacée,
Avec la mort pour compagne;
Et, bien qu'il ait possédé la terre du dessus,
Il finira dans la terre du dessous.

Elidir Saïs (1170-1220) a laissé onze poèmes, dont beaucoup traitent de sujets religieux. Elidir Saïs signifie *Héliodore l'Anglais*, ce qui donne à croire que ce barde ne descendait pas de parents de race welche pure ou qu'il avait passé une grande partie de sa vie en Angleterre. Voici quelques vers extraits d'une de ses odes sacrées; ils dénotent un talent remarquable :

J'ai vu Llewelyn avec des armées nombreuses comme celles de Mervyn,
Et les Kymrys du pays accourant se ranger autour de lui;
J'ai vu les chefs du nord et du sud de la Cambrie,
Piliers de bataille, assis sur leurs trônes;
J'ai vu les hommes dans les combats, montés sur de fougueux destriers;
J'ai vu le vin couler; j'ai vu des armées d'hommes et des lieux de fêtes;

J'en ai vu beaucoup boire continuellement
Et le monde augmenter en hommes bons.
Tous ont passé comme des ombres fugitives,
Et cependant les humains rêvent de jours sans fin!...

. . . . . .

Malheur à l'avare! Malheur au trompeur!
Malheur à ceux qui, sur de fausses notions, n'adorent pas le Seigneur!
On les verra payer pour leurs péchés
Et se repentir dans les tourments de l'enfer.
On verra dans la gloire du ciel
Ceux qui ont suivi le sentier de la droiture;
L'excès de leur joie n'aura point de fin,
Et la fête libre et ouverte durera toujours.

Phylyp Brydydd (1200-1250), ou Philippe le Poète, a été considéré comme un des bardes les mieux doués de son temps. Barde familier de Rhys Gryg, il paraît avoir offensé ce turbulent *chieftain*, prince des Galles du Sud, en voulant le quitter pour faire la tournée bardique régulière, son patron ne voulant pas permettre qu'il chantât d'autres louanges que les siennes. A cette occasion, Phylyp Brydydd lui adressa le poème intitulé : *Remontrance à Rhys Gryg*, et qui commence ainsi :

Pourquoi, pointe railleuse et mordante de l'épée sanglante,
Me reproches-tu de vouloir te quitter?
Dis-moi, patron des bardes, loup du Seigneur,
Dis-moi quels défauts tu trouves en moi, etc.

Le reste n'offre pas assez d'intérêt pour que je le communique au lecteur.

Einion Wann (1200-1250), que ses contemporains ont honoré du titre d'Einion « aux talents exceptionnels », est l'auteur de quelques petits poèmes agréables. Ce sont principalement des allocutions à des guerriers ou des élégies sur leur mort.

Seyssill Briffwrch (1170-1210), qui a laissé trois poèmes assez insignifiants, passe cependant pour avoir battu Cyndelew dans un concours bardique pour la chaire de Powys. Il faut croire alors

que la décision ne fut pas impartiale ou que le fait n'est pas vrai, car il y a un abîme entre les productions de ces deux bardes : certainement Seyssill est bien inférieur à Cyndelew.

Il reste deux petits poèmes de *Gruffydd ab Gwrgeneu* (1210-1260). L'un, adressé à Gruffydd, fils d'Owain Gwynedd, est une ode. L'autre est une lamentation sur la mort de ses compagnons; la voici :

La mort de l'excellent Merwydd mouille sans cesse mes joues
De larmes qui coulent rapides et brûlantes;
Ce n'est pas l'âge de l'homme qui les cause,
Car l'homme ne vit pas plus longtemps qu'une ombre.
Examinons-nous et consolons-nous;
Nous partagerons l'hospitalité du Seigneur,
Car Dieu ne veut pas que nous soyons perdus.
Merwydd est mort, nous mourrons tous.
Loin de Powys, hélas! il gît inanimé dans la terre,
Mais nous vengerons le sang de son cœur.
Dans une maison où sont répandues des cendres silencieuses,
Est le lit dur de Gwilym Ryvel [1].
J'ai vu l'endroit et j'en suis tout attristé :
Je n'ai plus qu'à pleurer!
La mort est le lot de la grandeur et de la puissance;
La mort de Griffri [2] est désolante;
Mais Einion [3] à la muse parfaite étant parti,
Il ne nous reste plus rien de bon.

Llygad Gwr (1220-1270), qui a passé pour un poète éminent, ne nous a laissé qu'un très long poème, une ode à cinq parties, adressée à Llewelyn, dernier prince de Galles de la lignée bretonne. Ce morceau, rempli de flatteries et de commérages, n'est pas d'une grande valeur poétique et ne mérite pas d'être reproduit. Il peut être utile comme document historique, mais il ne suppose pas beaucoup de talent chez son auteur.

[1] C'est le barde de ce nom.
[2] Howel ab Griffri, barde, ou son père.
[3] Einion Wann, je suppose.

Einion ab Madawc ab Rhahawd (1230-1270), au contraire, a composé en l'honneur du prince Gruffydd, fils aîné de Llewelyn le Grand, des strophes qui ont du mérite. On peut citer ce petit poème, car il retrace avec force les sentiments qui prédominaient chez les Kymrys à ce moment où les armées anglaises, se déchaînant comme un torrent impétueux dans les plaines de la Cambrie, forçaient les Welches à se réfugier dans les places fortes de leurs montagnes. C'est l'instant où Édouard Ier va confisquer les libertés galloises, épisode sur lequel j'aurai à revenir dans la suite. Voici le poème d'Einion :

Je veux célébrer un généreux prince à la renommée croissante,
Honoré par des multitudes de guerriers, le favori de l'armée.
Le moment est propice pour faire circuler les coupes;
Les armes sont en faisceaux et les étendards flottent au vent.
Je sais qu'il est loin d'ici l'aigle des hommes de Gwynedd;
Quoiqu'il se laisse apaiser, il ne supporte pas l'affront.
Bien que jeune encore, mon maître a fait impression
Sur les étrangers par ses grands talents d'écuyer.
Fier monarque de Bretagne, digne de la Muse,
Gruffydd est le plus grand prince entre les deux mers;
Les ennemis trembleront devant ce héros redoutable,
Quand viendra le jour de la bataille et de la déprédation.
Livrons-nous à la joie! Les corbeaux vont accourir
Autour du guerrier qui est si bien servi
Et qui a coutume de chasser devant lui les ennemis
Avec la rapidité de la flamme qui dévore les herbes sèches.
Il teint de sang sa longue épée et la crinière de son cheval;
Il en abreuve le sentier de guerre; sa voix impose le silence,
Et il sait triompher de toute trahison.
Son district n'est habitué ni aux taxes ni aux serments de soumission.
Avec bravoure il a fait un affreux massacre de Francs
Qu'il a remplis de crainte, de terreur et d'effroi.
Il a fait couler des torrents de sang à Trallwng-Elvael [1],
Où il y eut un combat opiniâtre et mortel.

[1] Elvael est situé sur les confins du Radnorshire.

Que Dieu le protège et le fasse vivre sans reproche!
Quand il mourra, qu'il finisse ses jours avec honneur!
Et lorsque, dragon invincible, il aura atteint ses soixante ans,
Que le ciel miséricordieux le prenne en sa sainte garde!

Y Prydydd Bychan (1210-1260), ou le Petit Poète, a fourni à la littérature cambrienne vingt et un poèmes, presque tous adressés à des princes des Galles du Sud. En voici un qui a pour sujet le frère de Llewelyn le Grand :

ENGLYNION CHANTÉ PAR LE PRYDYDD BYCHAN DES GALLES DU SUD EN L'HONNEUR D'OWEN LE ROUGE, FILS DE GRUFFYDD AB LLEWELYN.

Gwynedd, renommée pour tes bons princes et tes chants joyeux,
Tu ne souffriras pas d'injure de la part du fils si beau de Gruffydd;
Le faucon, sévère dans son armure de combat,
Est la gloire de Perveddwlad [1].

C'est un maître résolu et un fier citoyen qu'Owen,
Dont l'épée attire les corbeaux; il est au-dessus du grand nombre;
C'est un valeureux chef, hardi au combat,
Et descendant d'une race de rois.

Dans le tumulte, dans la lutte, il est sans inquiétude.
Le fils de Gruffydd est la force de sa vallée;
Faucon kymrique ardent, vigoureux et persévérant,
On t'apportera tout ce qui est à toi.

Le faucon de la vallée aura le privilège de la souveraineté,
Avec la grâce du maître qui ne dédaigne pas la guerre;
Maître fier et sans peur d'un spacieux palais
Que lui a gagné son épée dorée.

Vous avez vu l'héroïsme éclatant et destructeur
Des impétueux fils de Béli,
Faucons courtois, fiers convives des fêtes de Mon,
Aigles du Snowdon.

[1] *Perveddwlad* signifie «pays central» : le district de ce nom comprenait les comtés actuels de Flint et de Denbigh.

Owen est l'aigle du tribut d'or, le propagateur du carnage,
Le meilleur des faucons, le faucon des conflits,
Amoureux des armes dès sa jeunesse;
Le dragon de la cour de Fraw [1] ne fait pas de bien au Franc.

Le Franc n'ose approcher du camp de l'habile guerrier,
Dont les tentes sont faites de cinq pièces;
Massacreur agile, furieux dans la bataille comme la mer en courroux,
Fort et actif contre l'ennemi.

Owen, à l'esprit prompt, est bien connu des ennemis.
Héros de Londres [2], au rugissement de lion,
Le faucon, hardi dès son enfance, est grandement populaire;
C'est le soutien de la faiblesse, c'est l'espoir des Gwyneddiens.

Hywel Voel ab Grifri (1240-1280) descendait d'une famille irlandaise. Les Kymrys se montraient très aristocrates dans leurs lois et leurs usages, particulièrement à l'égard des étrangers, chez lesquels ils découvraient du premier coup le moindre défaut dans leurs titres au droit de noblesse ou de cité. Ainsi, pour Hywel Voel, ils avaient soin d'indiquer son rang dans l'échelle sociale de naturalisation, en le décrivant comme «le fils de Grifri, fils de Pwyll le Gwyddelien (l'Irlandais)». On a vu, dans un précédent chapitre, que le descendant mâle d'un étranger n'était regardé comme welche pur qu'au neuvième degré. Mais s'il a manqué à Hywel un titre de descendance suffisant pour être appelé barde cambrien, il eut plus de talent que beaucoup de membres *purs* de la confrérie bardique, et l'on trouve chez lui des idées fort belles et très énergiques.

Bleddyn Vardd (1250-1290), ou Bleddyn le Barde, florissait vers cette même époque. Il est l'auteur de treize petits poèmes élégiaques de grand mérite. Je signalerai entre autres une élégie sur la mort de Llewelyn, le dernier prince de Galles de race bretonne

[1] Le palais royal d'Aberffraw, en Anglesey.
[2] Owen avait longtemps séjourné à la cour du roi d'Angleterre.

traitreusement tué à Builth, le 10 décembre 1282, qui mérite de figurer ici :

La grande Cambrie a perdu son héros le plus vaillant,
Dont la fière et noble épée était la plus brave des lames étincelantes.
Ce hardi champion, ce lion courageux, toujours prêt à récompenser,
N'existe plus. Que ferai-je après l'avoir perdu?

Ce héros combattait pour nous; il était audacieux;
Il se consacrait à son pays. Je le nomme avec confiance
Le brave Llewelyn, le plus brave des Kymrys,
Qui n'a jamais fui par le chemin le plus proche.

Héros magnanime, général d'une armée nombreuse,
Aux tentes vertes, aux campements fixés,
Noble fils de Gruffydd, le plus généreux des bienfaiteurs,
D'après les maximes transcendantes de Nudd et Mordav [1].

Héros de la rouge épée, il était sérieux comme Priam;
Prince excellent, chef d'une joyeuse armée,
Heureux d'obtenir des éloges; souverain le plus généreux
Que le soleil ait jamais vu dans sa course la plus longue;

Homme dont la colère était redoutable, mais prince courtois,
Sincère dans la douleur, fidèle dans l'amitié,
Parfait en savoir, sage et le plus excellent des mortels,
Depuis Mon jusqu'au plus beau des endroits, Caerlleon.

Llewelyn était, sur les bords de l'impétueux Taff [2],
Célèbre comme un héros, distributeur libéral de vêtements;
C'était assurément le premier des guerriers,
Aigle ardent, aussi loin que Port Wegyr.

Puisse Celui qui a pris pour lui les péchés du monde,
Et qui a souffert le plus cruel martyr,
Accueillir mon prince, le plus vertueux des souverains,
Et lui faire partager les joies suprêmes du ciel!

[1] Nudd, Mordav et Rhydderch furent les trois généreux princes de l'île de Bretagne. Leurs dispositions à obliger étaient telles, qu'ils accordaient tout ce que chacun leur demandait, ami ou ennemi, parent ou étranger. (*Triade XXX.*)

[2] La rivière *Taff* est dans le Glamorganshire.

IMPRIMERIE NATIONALE.

L'allusion à Priam prouve que le goût pour la littérature classique, qui distingua le XIIIe siècle et qui se développa dans les siècles suivants, commençait à se montrer dans les œuvres des bardes. Ce goût se fera remarquer à mesure que nous avancerons vers le XVe siècle, et nous verrons que la renaissance de la littérature latine exerça une puissante influence sur les plus savants écrivains bardiques.

Gruffydd ab Yr Ynad Coch (1260-1300) est, dit-on, l'auteur du poème des *Gorddodau* ou *Les fureteurs* (autre dénomination du porc), dont on a faussement attribué la paternité à Merlin. Il consiste en neuf longues strophes dont voici la première :

Le fureteur est presque triomphant, je ne puis dormir;
Quand viendra l'enfant breton, il troublera le monde.
Ce héros, qui, à cette heure, n'y pense pas,
Détruira complètement les Logriens.
Oui, un noble Breton se lèvera,
Puissant, actif et sans orgueil.
Le Bryneich, l'honneur de notre île,
Promettra son aide aux Saxons.
Des multitudes couvriront les collines,
Mais alors, malheur aux frontières!
La Bretagne se lèvera, et même les plus vieux prêtres
Brandiront, quoique faiblement, leurs épées rougies.
Plus de chansons dans nos forteresses!
Le vol des corbeaux présage une peste prochaine.
L'accord avec les Saxons, cette œuvre déplorable,
Prendra fin.
Je remercierai alors, je prierai sincèrement,
Le généreux protecteur de la principale lignée;
Je l'exalterai à haute voix.

Il est clair que par « l'accord avec les Saxons, cette œuvre déplorable », le barde entend le funeste mariage du dernier Llewelyn, prince de Galles, avec Éléonore, fille de Simon de Montfort, comte de Leicester. A son arrivée de France en Angle-

terre, au moment de se rendre dans la principauté de Galles, Éléonore fut arrêtée par ordre d'Édouard Ier, qui ne voulut la remettre à Llewelyn qu'à des conditions onéreuses pour le prince welche. Celui-ci prit les armes; mais, dominé par son amour pour sa fiancée, il finit par céder aux exigences du roi d'Angleterre. Le mariage ayant été célébré le 13 octobre 1278, nous avons une indication qui nous permet de fixer la date de ce poème à la fin de ladite année 1278.

Gruffydd a laissé neuf poèmes importants, dont le plus remarquable est une élégie sur la mort du même prince Llewelyn. Plusieurs autres bardes ont également chanté la déplorable fin de ce dernier défenseur des Galles; ce qui laisse supposer que Llewelyn fut un homme de grande valeur. Édouard Ier se conduisit bien peu noblement envers ce malheureux prince. Dès qu'Adam de Francton, chevalier anglais, eut tué Llewelin à Builth, il lui coupa la tête et la porta au roi d'Angleterre, alors au château de Conway. Plein de joie, Édouard, oubliant le respect dû au cadavre d'un ennemi vaincu, envoya sur-le-champ cette tête à Londres, avec ordre de l'attacher au pilori de Cheapside, après l'avoir ornée d'une couronne d'argent, voulant ainsi railler la prophétie de Merlin qui annonçait que Llewelyn porterait un jour la couronne de Brutus. La tête de l'infortuné prince fut ensuite fixée à la pointe d'une lance et promenée par un cavalier à travers toutes les rues de Londres. Puis on la cloua sur le clocheton le plus élevé de la Tour de Londres, où elle demeura longtemps[1].

Gruffydd ab Yr Ynad Coch fut certainement le barde le mieux inspiré de son temps, et son élégie est un beau spécimen de son œstre poétique. On sent qu'il fut douloureusement affecté de la perte du prince qu'il aimait. « Ce poème, dit Th. Stephens, est digne de l'occasion qui l'a fait naître. C'est une lamentation qui convient parfaitement à la chute d'un héros. »

[1] Cf. Warrington, *History of Wales*, t. II.

En voici la partie la plus intéressante :

Fréquemment retentit la voix du malheur;
Fréquemment coulent les larmes de la douleur;
Les mêmes gémissements qui furent autrefois entendus à Camlan,
Quand s'éleva la voix vengeresse du barde d'Arthur,
Éclatent aujourd'hui pour déplorer le guerrier de la Cambrie.
Notre Llewelyn n'est plus!
Qui, comme lui, pourra maintenant
Protéger contre la rapine nos plaines natales?
Le désespoir emplit mon âme;
Mon sang se glace d'horreur.
La nature elle-même est changée!
Écoutez comme le vent et la pluie gémissent
Et se plaignent en une symphonie lugubre!
Écoutez comme les chênes consacrés,
Insoucieux des coups du bûcheron,
Proclament, par de sinistres craquements, qu'il est parti!
Écoutez comme rugit la tempête déchaînée!
Voyez comme les vagues blanches fouettent le rivage!
Voyez comme le soleil paraît morne et pâle!
Voyez comme les étoiles tombent de leurs orbes!
A chaque grand malheur le ciel répond par des prodiges.
O vous, fils de l'infidélité,
Croyez et tremblez! Terre coupable,
Hélas! ta destruction est proche!
O grand Créateur du monde,
Pourquoi les rouges éclairs ne hurlent-ils pas?
Pourquoi la mer, sur ton ordre,
N'engloutit-elle pas ce pays maudit?
Pourquoi nous laisses-tu nous désoler en vain
Et pleurer le gardien assassiné de notre patrie?
Nul abri, nul refuge ne nous reste :
Nous sommes privés de toits et de liberté :
Où fuirons-nous? A qui nous plaindre,
Puisque notre cher Llewelyn est tué?...

Mais ce barde n'écrivit pas que des poèmes héroïques ou des élégies : il aborda aussi les sujets religieux. Vers la fin du XIIIe siècle,

les poèmes de cette sorte deviennent plus nombreux et le genre sacré prend de l'importance. Pour qu'on en juge, je ne puis mieux faire que de rapporter les paroles du révérend Th. Price[1].

« Quoique les Kymrys, dit-il, aient été accusés par leurs orgueilleux et luxurieux ennemis (les moines) de manquer de respect envers l'Église, je suis intimement convaincu qu'à cette époque ils possédaient des sentiments religieux aussi sincères et aussi ardents, des connaissances aussi étendues que les hommes qui ont formulé contre eux cette accusation. On s'en convaincra facilement en lisant les œuvres des bardes de ce siècle; elles montreront les tendances religieuses des Welches, mieux que ne pourraient le faire les traités de théologie les plus indigestes. »

L'auteur cite comme exemples des morceaux de Gruffydd ab Yr Ynad Coch, dans lesquels ce barde exprime le regret que les pécheurs ne veuillent pas croire aux souffrances du Christ; il y fait preuve d'une parfaite connaissance de la doctrine chrétienne et de l'histoire sainte.

Ces odes étant très longues, je me contenterai d'en donner les passages principaux.

Hélas! ô Roi qui règnes au-dessus de nous,
Père généreux qui diriges l'œil et la main,
Pourquoi le pécheur refuse-t-il de croire
Qu'il a été sauvé et retiré de l'abîme?
Eh quoi! le Christ n'aurait pas souffert!
Il n'aurait pas été crucifié pour nous!...
Hélas! le pécheur ne connaît donc pas la mort du Seigneur?
Il ne sait donc pas qu'il a été en butte aux insultes des méchants?
Si l'homme voulait seulement considérer
La peine et les angoisses que le Sauveur a souffertes,
Quand il sentit sa chair traversée par les clous,
Il ne commettrait ni ne désirerait de péché,
Si même il ne devait y avoir un jour où Dieu viendra,
Et nous jugera tous, etc.

[1] Cf. Jane Williams, *The literary remains of Carnhuanawc.*

Dans les vers suivants, tirés d'une autre de ses odes, on retrouve la même doctrine du salut des hommes par le sang du Christ, et l'on y voit de plus celle de l'intercession des saints :

La protection du Père et du Fils réjouit mon cœur;
Cette protection du Saint-Esprit en mémoire de la Passion,
Cette protection de Jésus aimant la couronne de merci,
Aimant la discipline et les disciples,
Cette protection de la croix aux attributs bienfaisants,
Que Dieu a bien voulu accepter pour le rachat des hommes,
Afin qu'ils ne tombent pas dans l'abîme infernal
Et au milieu de ses habitants infidèles;
Que j'aie cette protection de merci entre moi et mes ennemis,
La protection des deux Marie et de leurs filles,
La protection des grands archanges,
Dieu du ciel et de la terre, afin que je sois heureux!

Il implore aussi la protection de nombreux saints et termine par cette invocation :

Communion et confession,
Cela est bon et nécessaire;
Mais ce qui est meilleur,
C'est la communion avec le Seigneur.
Que je ne sois ni peureux, ni glouton:
Que je ne sois pas querelleur;
Que je ne sois pas méchant;
Que je ne sois pas calomniateur;
Que je ne sois ni languissant, ni timide;
Que je ne sois pas l'artisan de mauvaises actions;
Que ma vie ne soit pas malheureuse par les actes d'autrui;
Et quand la mort viendra,
Que je ne sois pas insensé. Amen!

Llewelyn Wærdd (1230-1280), autre barde de la même époque, a composé, pour des princes cambriens, plusieurs poèmes de grand mérite; mais ce qu'il a laissé de plus intéressant, selon moi, c'est une ode religieuse intitulée : *Les signes précurseurs du jour du jugement.* Elle ressemble si peu à tout ce que nous avons vu

jusqu'ici des poésies bardiques, que je n'hésite pas à la mettre sous les yeux du lecteur.

Ami, écoute le sens des paroles
Que les livres expriment si complètement :
Les miracles seront évidents pour l'observateur,
Et la mer montera jusqu'au ciel.
Le canal britannique n'est pas incommensurable,
Car Dieu a dévoilé
La grandeur des signes qui se manifesteront
Le *quinzième jour* avant le jugement.
Le *quatorzième*, le cours de la mer sera arrêté,
Et l'on verra dans les profondeurs de la terre
Que le vent ne pourra plus agiter les vagues.
Treizième jour. Les hommes de science
Seront grandement étonnés de voir que l'Océan
N'est plus où il avait été.
Douzième jour. Dieu suffit!
En ce jour les habitants de la mer
Seront rejetés sur la surface de l'abîme.
Onzième jour. Le cercle du danger se rétrécit.
Êtres créés, tremblez!
Craignez le flot que rien ne retient plus.
Tremblez! les oiseaux du ciel n'osent plus chanter.
Dixième jour. Les éléments bouleversés
Empêcheront les hommes de converser,
Et la mer cessera ses mouvements
Par l'action des sources en feu.
Après le dixième jour viendra le *neuvième :*
Dieu lui-même conduira les évènements;
Des averses de feu tomberont des étoiles.
Huitième jour. On entendra
Des arrêts certains et indiscutables,
Prouvant sérieusement ce qui approche,
En sorte que l'homme et la terre frémiront.
Septième jour. Jour de prophétie!
Les plus durs rochers se fendront sous la foudre,
Et la terreur du jugement les brisera.

Sixième jour. Amers seront les signes!
Le sang coulera de la paille et du bois,
Et le Seigneur, notre protecteur,
Nous donnera la croyance et le baptême.
Cinquième jour. Les éléments tenteront une guerre malheureuse;
Le Seigneur ne sera plus caché
Quand les efforts seront brisés
Et quand les églises s'écrouleront.
Quatrième jour. Il sera sérieux;
Car les êtres du monde
Voudront se précipiter à l'envi,
Sachant qu'ils n'arriveront pas tous.
Troisième et pitoyable jour!
La terreur du jugement règne partout,
Et les hommes se séparent de tout ce qu'ils aiment sur terre.
Deuxième jour. Avant celui du déluge,
Le peuple averti par le Christ t'a connu.
Des fantômes palpables iront çà et là,
Sachant bien qu'ils ne revivront pas.
Premier jour. Dieu va convoquer
Et réunir tous les fils d'Adam;
Et le muet, l'insensé, le furieux,
Seront en pleine possession de leurs facultés.

Madawc ab Gwalter (1250-1300) traita également des sujets religieux dans trois de ses poèmes. On a de lui une ode à Dieu, écrite dans un style coulant et qui contient des images d'une grande splendeur, rendues d'une façon remarquable.

Sauve-moi, Seigneur, et sois mon protecteur;
Je suis abattu et sans force; sois mon soutien.
Toi qui en as tant délivré, délivre-moi!
Défenseur du faible, malheur à celui que tu n'aimes pas!

Et toi, mon âme, abstiens-toi du péché;
Quitte le sentier de l'erreur pendant que tu le peux;
Regarde où va ton esprit pendant que tu as la prudence,
Retire-le de l'abîme et de sa sombre fosse.

Le Parfait, plus beau que l'or rutilant,
T'a créé et doué pour que tu puisses aisément croire;
Sa propre forme est imprimée en toi,
Et tu possèdes sa divine image.

Jésus! bon Jésus! montre-moi ta face,
Ne la cache pas à mes regards;
Ne voile pas tes traits; jette les yeux
Sur ton serviteur et ne le repousse pas.

Tant que je vivrai, Maître mystérieux, encourage-moi;
Je me tourne vers toi, ne te détourne pas de moi.
Ne me laisse pas m'égarer dans des courses folles,
Ni consacrer mes jours à poursuivre les vanités.

Seigneur, Créateur, soutiens ma faiblesse,
Renforce ma foi et ma religion;
Prends-moi par la main et guide-moi dans ta voie;
Conduis-moi dans le chemin de la justice.

Maître excellent du ciel, je veux t'exalter.
Qui, te connaissant, ne te louerait pas?
Les cloches et les chants proclameront tes louanges,
Et les harpes moduleront des mélodies sur leurs cordes tendues.

Quand tu jugeras le Ciel, la Terre et l'Enfer,
Marque-moi d'un signe qui me fasse reconnaître;
Tu ne voudrais pas me mettre au nombre des damnés!
Place-moi donc à côté de l'Agneau.

Quand les trois hôtes viendront, au temps des tribulations,
Des armées entières de pécheurs seront sévèrement punies.
Avec les bienheureux, chœur parfait, revêtus d'habits blancs,
Donne-moi une place à ta droite.

Convenons que ces derniers poèmes donnent une excellente idée de Gruffydd ab Yr Ynad Coch et de Madawc ab Gwalter. Si ces deux poètes furent moins versés que les autres dans la science bardique, ils ont, en revanche, été doués d'un plus grand génie

poétique et méritent d'être placés au premier rang des littérateurs welches du XIIIe siècle.

Casnodyn, *Gruffydd Grug* et *Davydd Ddu* (1290-1340) ont aussi laissé des odes sur des sujets religieux; mais je m'abstiens de citer ces œuvres, dans la crainte de fatiguer le lecteur en faisant trop longtemps vibrer la même corde.

« En étudiant ces débris et d'autres semblables, dit le révérend Th. Price, on peut conclure que nos ancêtres, à cette époque, n'étaient point en arrière de leurs contemporains en connaissances religieuses; et même aujourd'hui nous ne pouvons revenir à eux sans éprouver un sentiment de respect. S'il y a eu beaucoup de paille dans la moisson, il est resté aussi beaucoup de froment. »

CHAPITRE XIII.

LES BARDES DEPUIS LA PRISE DE POSSESSION DES GALLES PAR ÉDOUARD Ier JUSQU'À L'AVÈNEMENT DES TUDORS AU TRÔNE D'ANGLETERRE (1509).

Nous sommes arrivés à l'époque la plus néfaste de l'histoire des Galles. Le roi d'Angleterre, après la mort du dernier prince de souche kymrique, se substitua à la branche légitime et anéantit l'autonomie de la principauté, qui dut accepter les lois anglaises. La chute de Llewelyn et la capture de son frère David par Édouard Ier semblent avoir paralysé pour un temps l'esprit de la nation, devenue incapable de grands efforts. De loin en loin éclatèrent des guerres locales et des insurrections; mais ces levées d'hommes n'eurent point de consistance, et des expéditions aussi insignifiantes irritèrent plutôt qu'elles ne stimulèrent l'intelligence et l'inspiration, car elles ne donnèrent lieu qu'à de chétifs poèmes qui n'ont pas été conservés dans la littérature cambrienne. Reconnaissons, en même temps, que l'état de servitude politique et d'obéissance maussade et grondeuse qui pesait sur les Kymrys, n'était rien moins que favorable aux travaux intellectuels. Le siècle cependant ne fut point stérile en productions littéraires. C'est alors que fleurirent Gwylyn Ddu, Llewelyn Brydydd Hodnant, Heilyn, Jorwerth Vychan, Llewelyn Ddu et d'autres dont nous nous occuperons tout à l'heure.

Mais d'abord il nous faut aborder un sujet qui a été longuement controversé et qui se rattache directement à l'histoire du bardisme : je veux parler du prétendu massacre des bardes ordonné par Édouard Ier. On a dit que lorsqu'il eut annexé le pays de Galles à ses États, ce monarque, redoutant l'influence des bardes sur l'esprit de leurs concitoyens, ne crut pouvoir rien faire de mieux que

d'exterminer toute cette classe d'hommes; et, afin d'assurer l'exécution de son plan, il les aurait invités tous à une fête au château de Caernarvon, pour les égorger; ce qui aurait été exécuté. Rien, absolument rien, dans l'histoire d'Angleterre, pas plus que dans l'histoire welche, ne vient confirmer ce récit, ni même donner un peu de probabilité à cette calomnie d'un auteur désireux de ternir la réputation du roi d'Angleterre. Édouard était un trop habile politique, il avait trop d'expérience et un trop grand désir de pacifier sa nouvelle conquête, pour blesser à ce point les sentiments les plus chers et la susceptibilité des Gallois. Sharon Turner[1], l'éminent historien, a contesté la véracité de ce fait, qu'il a considéré comme une fable imaginée par les vaincus pour rabaisser la gloire du vainqueur, de même qu'ils imaginèrent aussi la destruction par le feu de tous les manuscrits welches accumulés dans la Tour de Londres, à l'instigation d'un certain Scolan ou Yscolan, qui n'a jamais existé.

La croyance au massacre des bardes par Édouard Ier repose sur un récit de Sir John Wynne, de Gwedir[2], ainsi conçu :

« Ceci est le plus ancien poème[3] encore existant que j'aie pu retrouver dans les archives de mes ancêtres, depuis qu'Édouard Ier, en vertu de la loi martiale, *ordonna que tous les bardes fussent pendus*, comme excitant le peuple à la sédition. Cet exemple, suivi par tous les gouverneurs des Galles jusqu'à l'époque de Henri IV (1400-1413), fut cause de l'*entière destruction* de cette classe d'hommes. »

Autant d'erreurs que de mots. La preuve que tous les bardes ne furent pas pendus et que leur destruction ne fut pas entière, c'est qu'il reste beaucoup de poèmes de cette époque, dont on trouvera plus loin des extraits. Quant aux gouverneurs des Galles qui auraient imité, sinon dépassé leur maître en cruauté, il est

[1] *History of the Anglo-Saxons.*

[2] *Histoire de la famille Gwedir,* par Sir John Wynne (édit. Barrington).

[3] Il s'agit d'un poème de Rhys Goch, d'Eryri, qui florissait vers l'an 1400.

notoire qu'ils jouirent tous de l'estime générale et qu'ils se montrèrent doux et conciliants envers leurs administrés.

Augustin Thierry[1] dit que les principaux bardes avaient péri en grand nombre dans les combats et les insurrections, ce qui est bien possible; mais il ajoute « que ceux qui leur survécurent, privés de leurs protecteurs après la ruine des riches du pays, obligés d'aller chanter de ville en ville, furent mis sur la ligne des gens sans aveu par les justiciers anglo-normands ». Cela n'est pas exact. Loin de vouloir nuire aux bardes réguliers, les édits d'Édouard Ier et de ses successeurs eurent pour objet de les protéger contre les excès des *Clerwr* ou musiciens nomades, « rymours, minstrels and vagrants », qui rançonnaient le peuple avec leurs demandes d'aumônes et de secours. Les bardes familiers (*Bardd teulu*) et les poètes (*Brydydd*) n'y sont pas censurés : tout le poids des décrets retombe sur les fainéants et les mendiants. Le révérend Th. Price[2] dit que si l'on pendit quelques « minstrels », ce ne furent très probablement que des *Clerwr*, et encore n'est-ce pas bien sûr.

M. de la Villemarqué[3] a aussi ajouté foi à cette histoire. « Les successeurs d'Édouard, dit-il, renouvelèrent ses ordonnances persécutrices; les prisons ne désemplirent pas et les exécuteurs des lois outrepassèrent encore par leurs rigueurs les volontés du législateur. » L'auteur du *Barzas Breiz* s'est fondé sur quelques lamentations de bardes qu'il a trouvées dans la *Myvyrian Archaïology*, sans faire la part de l'exagération nationale de ces poètes. Il cite entre autres cette lamentation, qui n'est que la paraphrase d'une partie de l'élégie de Gruffydd ab Yr Ynad Coch sur la mort du dernier Llewelyn[4] :

> Les larmes coulent à torrents sur tous les visages.
> N'avez-vous pas vu le cours du vent et des nuages?

(1) *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands.*
(2) *Hanes Cymru.*
(3) *Barzas Breiz.*
(4) Cf., au chapitre XII, la traduction que j'ai donnée de cette élégie.

N'avez-vous pas vu les chênes qui s'écrasent?
N'avez-vous pas vu la mer s'élancer et ravager la terre?
N'avez-vous pas vu le soleil, détourné de sa course,
Se perdre dans les airs?
N'avez-vous pas vu les astres déserter leurs orbes et tomber,
Et ne voyez-vous pas que c'est la fin du monde?
Je crierai jusqu'à toi, Seigneur.
Pourquoi l'Océan n'engloutit-il pas le monde?
Et pourquoi nous laisses-tu plus longtemps
Nous torturer dans les angoisses?
Il n'est plus d'asile pour nous, malheureux!
Plus de voie pour suivre notre lamentable destin!

Et cette autre encore :

O Christ! ô mon Sauveur!
Puissé-je descendre dans la tombe,
Aujourd'hui que le nom de barde
Est un vain nom, un nom mort!

Mais dans toutes ces exclamations, entachées d'une exagération évidente, il n'y a pas un mot qui fasse allusion à un massacre quelconque de bardes, ni même à une persécution bien terrible. Pour moi, je n'y vois que les plaintes de poètes regrettant l'indépendance nationale et peut-être encore plus les encouragements et les dons de maîtres généreux.

En 1283, Édouard Ier, après avoir soumis tout le pays, décréta qu'à l'avenir l'héritier présomptif du trône d'Angleterre prendrait le titre de Prince de Galles, titre qu'il porte encore aujourd'hui. Pour faire accepter cette mesure par ses nouveaux sujets, il réunit les principaux d'entre eux au château de Rhuddlan, où il tenait son parlement, et leur annonça que, par égard pour leur patriotisme et leur esprit de nationalité, il voulait leur donner pour chef un prince né dans les Galles et n'ayant jamais prononcé un mot de français ni d'anglais; car les hommes du comté de Snowdon, où il avait rencontré la résistance la plus opiniâtre et qu'il avait

eu le plus de mal à réduire, avaient déclaré qu'ils ne rendraient point hommage à un étranger dont ils ignoraient la langue et qui ne connaissait ni leurs lois ni leurs coutumes. Dès qu'ils eurent entendu la déclaration d'Édouard, tous poussèrent des cris de joie. « Eh bien donc, s'écria le roi, vous aurez pour prince mon fils Édouard, qui vient de naître au château de Caernarvon et qui s'appellera désormais Édouard de Caernarvon[1]. En effet, malgré la grossesse avancée d'Éléonore, sa femme, et malgré la rigueur d'un très rude hiver, le roi, avait fait transporter la reine du château de Conway au château de Caernarvon, où elle accoucha d'un prince, qui fut plus tard le roi Édouard II d'Angleterre. On montre encore aujourd'hui, dans les ruines de ce château et dans la partie basse d'une tour, une petite chambre[2] où naquit, dit-on, le premier prince de Galles de sang étranger. Revenons à nos bardes.

Les poèmes que nous avons passés en revue jusqu'ici ont tous une couleur presque uniforme, qui frise la monotonie. Nous allons entrer dans une période où les sujets deviendront plus variés, où la muse aura plus de spontanéité et offrira plus d'attrait. La guerre avait été la passion dominante des hommes et le caractère à peu près exclusif de la littérature du XIIIe siècle : les meilleures productions des poètes s'adressent aux puissants du moment et ont été inspirées par des circonstances déterminées. Dans les deux siècles précédents, nous ne trouvons qu'un poème religieux, par Meylyr, et un poème dédié par Gwalchmai à sa femme. Quant à Hywel ab Owain, il se partage entre l'amour, la nature et les armes. Les autres bardes ne respirent que guerre, sang et carnage : tous leurs éloges sont pour l'épée ou la lance. Après eux plusieurs donnent quelques poèmes mystiques, mais pas un ne chante l'amour. Désormais nous allons fouler un autre terrain.

Après la mort de Llewelyn, il y eut partout un moment de

[1] Cf. Augustin Thierry, *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands.*

[2] Alfred Erny, *Voyage au pays de Galles.*

prostration et la verve poétique du peuple welche demeura quelque temps glacée. Mais quand la paix eut succédé à la guerre; quand l'agriculture et l'industrie eurent remplacé le tumulte des camps; lorsque, surtout, la main de fer des monarques anglais eut fait sentir son poids et mâté la turbulence native de ces peuples, les bardes reprirent leurs fonctions pacifiques et composèrent des strophes moins fières et moins belliqueuses, il est vrai, mais bien supérieures, comme facture et comme finesse, à toutes celles de leurs prédécesseurs. L'amour devint le sujet de la poésie du XIVe siècle. Fort peu de bardes ont chanté autre chose : les femmes avaient accaparé l'inspiration des poètes; c'est à peine si nous trouverions un barde qui n'ait pas fait de stances amoureuses.

Gwilym Ddu (1280-1320) a écrit trois longs poèmes, dont deux sont adressés à Gruffydd Llwyd pour le plaindre et le consoler de de sa captivité. Ce Gruffydd Llwyd avait été fait chevalier par Édouard Ier lorsqu'il vint à Rhuddlan annoncer au roi l'heureuse délivrance de la reine, qui était accouchée d'un fils au château de Caernarvon, ainsi que nous l'avons vu. Mais, plus tard, emporté par un irrésistible élan de patriotisme, Gruffydd Llwyd prit les armes contre son souverain, appelant les Kymrys à la conquête de l'indépendance nationale. Il fut vaincu et fait prisonnier. On ignore ce qu'il devint ensuite. Gwillym Ddu a intitulé un de ses chants : *Odlau'r Misædd* (ode des mois). « Je ne puis deviner, dit Evans[1], pourquoi il a choisi ce titre. C'est peut-être parce qu'il a écrit son poème au moment de l'année où la nature renaît, quand toute la création est en pleine sève et en pleine floraison, et qu'il pleurait sur l'état désastreux de son pays. » Cette ode, cependant, malgré sa beauté, est fatigante et monotone, car elle ne contient pas moins de soixante-trois vers qui tous commencent par *Neud* « n'est-il pas vrai? ».

[1] *Specimens of welsh poetry.*

Gwilym Ddu est aussi l'auteur d'une élégie sur la mort de Trahaiarn ab Gronwy, poète éminent, qui vécut de 1290 à 1350 et présida, en 1330, le *Gorsedd Morganwg* (congrès du Glamorgan). On suppose que c'est lui qui se distingua sous le pseudonyme de *Casnodyn*[1]. Cette *Marwnad* (élégie, chant funèbre) est intéressante; mais comme elle roule principalement sur les mérites de Trahaiarn comparés à ceux des bardes avec lesquels nous avons déjà fait connaissance, nous estimons qu'il est inutile de la donner.

Cette époque a vu encore d'autres bardes, dont il suffit de mentionner les noms, car leurs productions n'ont rien qui mérite une citation particulière. Ce sont : *Llewelyn Brydydd Hodnant* (1280), qui a laissé deux recueils d'*Englynion; Hillyn* (1280), qui a aussi écrit des stances du même genre; *Llewelyn Ddu* (1290-1340), dont on trouve encore quelques strophes. Nous devons à *Iorwerth Vychan* (1290-1340) deux odes qui traitent de l'amour. Iorwerth Vychan a été le premier d'une classe de bardes qui devint nombreuse par la suite.

Mais les deux poètes les plus célèbres du XIVe siècle, à juste titre, furent Rhys Goch ab Rhiccert et Davydd ab Gwilym. On rencontre dans leurs œuvres une exubérance d'imagination, une élégance de formes, un goût, une fertilité d'invention que l'examen des travaux de leurs devanciers ne permettait pas d'espérer. Je ne craindrai donc pas de faire des citations plus nombreuses et plus importantes des productions de ces deux illustres bardes.

Rhys Goch ab Rhiccert (1290-1350), qui vécut à Tir-Jarll, dans le comté de Glamorgan, a beaucoup écrit, et nous avons de lui vingt poèmes qui sont tous remarquables. Voici d'abord son *Chant de l'été*, qui doit avoir été une chanson, car il a un refrain très bizarre qui revient à la fin des couplets. On remarquera que

[1] Cf. Owen, *Cambrian Biography*.

IMPRIMERIE NATIONALE.

le dernier mot de chaque distique est le premier du distique suivant :

I

Je chante l'été et son influence sur le poète;
Je chante sa beauté et le moyen de la bien voir;
De voir les fleurs sur lesquelles l'amour voudrait poser le pied,
Et ces bois feuillus dont la verdure est si tendre.
Tendre est la vue partout où s'étend cette verdure
Sur chaque branche qui, au loin, se déploie;
Elles se déploient pour que les amoureux en fassent des berceaux
Où ils iront s'abriter avec les Elfes contre la pluie et le soleil.
Frappez les cordes de la note des ruisseaux et du sommet des neuf [collines,
Til de Rum, Tall de Rum, chante maintenant Tom Tuny.

II

Berceaux que les Elfes préfèrent parce qu'ils sont épais,
Et où, dans leurs gambades, ils aiment au clair de lune à se réjouir;
Réjoui est le barde quand il peut fixer ses yeux
Sur vos beautés dont l'aspect magnétique l'attire;
Attraits de la colline et de la verte prairie,
Tous saluent la saison qui est le bien suprême;
Suprême dans sa richesse, son amour, son ardeur,
Et des disciples du chant généreuse rémunératrice.
Frappez les cordes de la note des ruisseaux et du sommet des neuf [collines,
Til de Rum, Tall de Rum, chante maintenant Tom Tuny.

Cette chanson a huit couplets, mais je pense que ceux-ci suffisent pour en indiquer le caractère. La structure artistique de ces strophes en rend la traduction fort difficile. Le petit poème suivant est encore bien plus malaisé à traduire, car il se compose de *triplets* dont chaque premier mot est le dernier du refrain précédent; de plus, le dernier mot de chaque refrain correspond à la rime triple de la strophe antécédente. Il est intitulé : *Chant pour celle qui me fait mourir*. Je me suis efforcé, en traduisant un

idiome si différent du nôtre, de conserver à ce morceau sa physionomie, aussi exactement que possible.

Au retour du printemps, Flora se colore.
Fille au plaisir jamais rebelle,
Sa beauté fait pâlir les bijoux;
Hélas, les bijoux!

Les bijoux, elle en avait méprisé le coût!
J'ai laissé mes troupeaux sans abri,
Car ses charmes ont troublé mes sens;
Hélas, mes sens!

O sens, perdus au milieu de la verdure!
Combien elle rend ma vie misérable!
Mon cœur est brisé de son accueil;
Hélas, l'accueil!

L'accueil de Gwenddydd où je l'ai laissée
Avec des chants plus doux et plus tendres;
Elle me repoussa le lendemain;
Hélas, le lendemain!

Le lendemain je la cherchai; mais, je m'en doutais,
Je ne la vis pas et je la regrette.
Dois-je donc l'été être poète?
Hélas, poète!

Poète, je veux l'être de satires;
Moi qui aimais, je veux haïr;
Mais de l'amour je suis encore l'esclave!
Hélas, l'esclave!

Les bardes du XIVe siècle eurent tous de l'affection pour les oiseaux chanteurs. Le coucou, le rossignol, l'alouette et la grive étaient tenus en grande estime; sans eux, point de bonheur complet. On le voit dans le chant de Rhys Goch intitulé : *Pour envoyer des oiseaux en message à une belle*, dont voici le début :

J'ai donné mon amour
A une vierge de taille élancée

Qui est une seconde Enylt[1]
Aussi belle que les vagues d'or de la mer.
La beauté qui fait sa parure
A été une flèche pour moi,
Car elle m'a transpercé de ses regards.

N'ayant pu obtenir le rendez-vous qu'il sollicitait, il fait connaître son amour aux oiseaux, qu'il prend pour confidents :

Va, va, joli merle,
Va vers cette fière et belle fille,
Et fais lui connaître
Ce que je souffre à cause d'elle.
Et toi, grive,
Qui chantes sur les hautes branches,
Va porter ma plainte
A cette suprême beauté.
Toi aussi, alouette,
Barde de l'aurore,
Montre à cette vierge
Mon cœur brisé.
Toi, coucou, va murmurer,
Avec ton chant affectueux,
L'élégie de mon amour
Aux oreilles de cette cruelle.
Je suis le compagnon nocturne
Du joli rossignol;
Vite, qu'il s'en aille,
Avec son chant mélodieux,
Vers cette blanche apparition,
A côté de Dyffryn,
Et là, dis à ma chère amie
Que si elle ne vient me consoler

[1] Il y a eu trois femmes de ce nom, qui ont été célèbres pour leur beauté. Celle dont il s'agit ici est «Yseult la Blonde», dont on dit que «le teint était plus blanc que la neige la plus pure, que le plumage du cygne, que l'arête du cheval de mer». (William, *Biographical Dictionary of eminent Welshmen.*)

Auprès des buissons touffus,
Avant que l'été soit passé,
Mon amour pour elle
Me fera certainement mourir.

De toute la poésie bardique, celle de Rhys Goch et de Davydd ab Gwilym est la plus purement pastorale. Elle est exempte de lieux communs et n'exprime que des sentiments réels et non affectés.

Rhys Brydydd, fils de Rhys Goch, fut aussi un poète renommé (1390). Dans un poème composé par lui sous le règne de Richard II, qui monta sur le trône d'Angleterre en 1377 et fut déposé en 1399, on voit que Rhys Brydydd était reconnu apte à faire partie d'un jury. Son fils *Jevan Llewydd Brydydd*, qui vivait en 1380, eut deux fils, *Thomas* et *Gruffydd*, bardes aussi. On ne sait rien du dernier. Quant à Thomas, on trouve dans les quelques vers que nous avons de lui un renseignement qui constate son âge. Voici ce qu'il dit :

En mil six cent, exactement,
Et quatre années complètes,
Au commencement de janvier, de bon compte,
J'aurai mes cent trente ans.

Donc, si en 1604, il avait *cent trente ans*, il faut qu'il soit né en 1474; et comme Malkin affirme « que l'on peut prouver d'une manière satisfaisante qu'il vivait encore en 1615 », il doit avoir été âgé d'au moins *cent quarante et un ans* quand il mourut. J'ignore ce qu'il y a de vrai dans ce récit, mais il est certain que les Welches étaient connus pour leur longévité, et les macrobiens n'étaient pas rares chez eux.

Nous arrivons enfin au « Pétrarque cambrien », au « rossignol de Dyved », ainsi qu'on a surnommé *Davydd ab Gwilym* (1300-1367), qui n'a pas laissé moins de *deux cent soixante* poèmes, tous marqués au coin de son génie. Ce poète, le plus illustre, sans

contredit, des bardes cambriens, occupe une place trop distinguée dans la littérature welche, pour que je ne fasse pas de lui une mention toute particulière.

Son père, Gwilym Gam, de Ceredigion, aimait Ardudfyll, fille de Gwilym Vychan, de Cryngae, et en était payé de retour. Mais une vieille inimitié avait perpétué la haine entre les deux familles, si bien que d'aucun côté les parents ne voulurent consentir au mariage des deux amants. Les choses étaient ainsi en suspens, lorsque Ardudfyll devint grosse. Son père et son frère s'étant aperçus de son état, qu'elle ne pouvait plus cacher, la chassèrent de chez eux par une nuit d'hiver noire et glaciale. Non contents de cela, ils menacèrent de leur vengeance ceux de leurs parents qui seraient tentés de lui offrir un asile. Dès que Gwilym Gam apprit la situation misérable de sa bien-aimée, il courut à sa recherche, la rejoignit et l'emmena en Glamorgan; chez un de ses oncles maternels. Mais une nuit qu'ils faisaient route par une effroyable tempête mêlée d'éclairs et de tonnerre, Ardudfyll accoucha en plein air de Davydd, lequel naquit à sept mois, sous un buisson. Le lendemain, ils se remirent en marche et atteignirent Llandaff, où ils furent mariés; mais Ardudfyll, épuisée par le chagrin et les fatigues, mourut le jour même, et l'enfant fut baptisé sur le cercueil de sa mère.

Gwilym emporta son fils à Ceredigion et l'éleva du mieux qu'il put. Étant jeune encore, il se remaria. Mais quoique Davydd n'eût pas connu sa mère, il ne put jamais s'accorder avec sa belle-mère, qu'il détestait. Il s'enfuit un jour de la maison paternelle et alla chercher un refuge chez son oncle, Ivor Hael, qui habitait le Glamorgan, où il demeura longtemps. Un autre de ses oncles, nommé Llewelyn, s'étant aperçu de ses dispositions extraordinaires pour la poésie, le prit chez lui à Dol-Goch, où il lui fit étudier les règles de la versification et du chant. Sa réputation de grand poète ne tarda pas à s'étendre partout. Sur ces entrefaites, des bandits saxons du Pembrokeshire, étant venus attaquer Dol-Goch, tuèrent

Llewelyn, ce qui obligea Davydd à retourner à Maesaleg, chez son oncle Ivor Hael. Son séjour n'y fut pas long. Une fièvre maligne, qui fit de grands ravages dans le pays, ayant emporté en quelques jours Ivor et sa femme, Davydd, pour échapper au fléau, entreprit un voyage dans les Galles, où, grâce à son génie, il fut accueilli partout avec transport. A la mort de son père, il prit possession de son héritage et alla s'établir à Bro-Einin. Il en partit bientôt pour se fixer à l'abbaye de Tal-y-Llychan, où, dit la chronique, il termina ses jours, dans la quarantième année du règne d'Édouard IV. Or ce prince, qui monta sur le trône en 1327, étant mort en 1377, ce qui fait cinquante ans de règne, Davydd ab Gwilym aurait cessé de vivre en 1367, à l'âge de soixante-sept ans.

Davydd ab Gwilym a puissamment contribué à l'amélioration du mètre poétique welche appelé *Cywydd,* dans lequel il excella et produisit des poèmes supérieurs à tout ce qui avait été fait jusqu'à lui. C'est à l'*Eistedfodd* de Gwern-y-Cleppa, en 1330, que le *Cywydd* fut définitivement admis aux honneurs et aux privilèges de la chaire, auxquels jusque-là il n'avait eu aucun droit. Depuis lors, le *Cywydd* fut compris au nombre des mètres poétiques, et on le considéra comme le plus intéressant et le meilleur. Un peu plus tard, notre barde soutint, pour obtenir la chaire de Ceredigion, une lutte dans laquelle il vainquit tous ses rivaux et où il reçut la *couronne de bouleau.*

Il a composé une ode à la couronne de bouleau (*Cae Bedw*) que Morvydd, fille d'Ivor Hael, sa cousine, qu'il aimait, avait tressée pour lui.

Citons maintenant quelques-unes de ses pièces de vers, et commençons par son *Chant sur la chevelure d'une belle.*

Sur la tête de Gwen reluit une chevelure admirable,
Ample, flottante et digne d'une comtesse.
Elle tombe jusque sur ses pieds;
C'est une gerbe de lin, souple comme une branche de saule.

Qu'elles sont adorables les longues boucles dorées
Qui ombragent les tempes de cette jeune beauté!
Son front poli est d'un blanc aussi pur
Que la cascade qui tombe sur les rochers;
Un large cercle d'or l'entoure.
Sous son voile ample et transparent
Étincellent deux yeux tendres et langoureux,
Deux étoiles d'amour qui réjouissent la vue
Quand elle se fixe sur cette seconde Luned [1].
Ses joues sont aussi rosées que le vin de framboise;
Plus fraîche que l'églantine dans les bois épais
Est la couleur coralline de sa riche santé.
Au milieu de son visage aux teintes splendides,
Se dresse un petit nez mutin, aux belles proportions;
Une bouche distillant le miel,
Et des lèvres fines aussi rouges que la pourpre,
Appartiennent à cette aimable silencieuse.
De petites dents blanches et une vivacité enfantine
Animent les traits de Gwen, la spirituelle;
Son joli menton rond est aussi séduisant
Que la neige qui couvre les sommets des montagnes.
Son col de cygne est aussi blanc
Que l'embrun de la vague océanienne,
Et deux globes naissants
Que laisse deviner sa légère collerette,
Ornent le buste charmant de ma gentille amie,
Dont les charmes, peut-être inférieurs à ceux d'Enid [2],
Pourraient leur être comparés
En pureté, en finesse et en agrément.
Elle est jolie et réservée, vive et si légère,
Que le trèfle le plus tendre ne fléchit pas sous ses pas.
Ses mains rivalisent avec l'albâtre;
Ses doigts effilés, aux ongles teints en rose,
Se meuvent agilement lorsqu'elle file la soie.
Habile et alerte, elle attend la fête du vin.
Mon irrésistible charmeuse est grande et mince;

[1] *Luned* ou *Lunete* est une des plus jolies femmes des *Mabinogion*.
[2] Voyez ce que j'ai dit d'Enid au chapitre IV.

Sa taille est souple, sa forme droite;
Sa jambe, d'une rondeur exquise,
Laisse voir un mollet fait au tour.
Son pied, oh son pied! c'est une merveille!
Si les trésors du monde étaient à moi,
Je les offrirais à cette adorable fille,
Pour une heure, ô femme enchanteresse,
O créature divine, à la beauté passagère;
Pour une heure dans tes bras, ô ma Gwenhonwy [1].

Ce barde a tracé un autre portrait de jolie femme (peut-être de la même), dans lequel il répète quelques-unes des images précédentes, mais avec de nouveaux attributs et une conclusion différente. Après s'être extasié sur sa beauté, après avoir détaillé ses perfections, il continue ainsi :

La bonté de Gwen et ses fines remarques,
Sa conversation sérieuse, inspirée par la lune,
La douceur de sa voix quand elle chante,
Ses notes plus mélodieuses que celles du rossignol,
M'ont enlevé l'usage entier de mes sens,
M'ont dérobé (coupable larcin!) toute ma prudence,
Et m'ont plongé dans une incurable folie.
Je serai mis dans la tombe, ce sera ma fin,
Si je n'obtiens l'idole de mon cœur,
Si elle ne devient plus qu'une sœur pour moi
Avant la fin de l'été.
Hâte-toi donc! viens guérir mon cœur blessé!
Car si tu ne te presses, je sais fort bien
Que mon amour pour toi causera ma mort.

Voici encore un extrait que je me ferais un reproche d'omettre :

Autour de nous glissaient les rayons d'un soleil d'été;
Un merveilleux tapis de gazon couvrait la prairie;

[1] Owen, l'auteur de la *Cambrian Biography*, dit «que Gwenhonwy fut une femme de grande beauté dont l'histoire est perdue, mais dont les poètes ont souvent parlé».

Des trèfles en abondance et des arbres feuillus
Embellissaient la scène.
Là, Gwen et moi, dans une félicité parfaite,
Nous nous tenions enlacés,
Couchés tous deux parmi les fleurs.
Étendus sur la luzerne odorante.
Lèvres contre lèvres nous laissions s'écouler le temps;
Sur la bouche de ma belle je trouvais une fête
Plus belle que celle de Saint-David dans le chœur d'Hodnant,
Ou celle de Taliesin à la cour d'Elphin;
Plus belle que la fête de la Table ronde à Caerlleon,
Plus grande que les joies des anges au paradis.
Tous deux nous adorions ainsi l'amour,
Sans souci de ce qui avait été,
Sans une pensée pour ce qui serait.
Cette immensité de bonheur ne devait jamais finir,
Car tous deux nous avions les mêmes désirs,
Et toute la journée nous avions chanté
Que nous voulions vivre et mourir ensemble,
Vivant délicieusement de caresses,
Et mourant de bonheur sous nos baisers!

Le trèfle était la plante aimée des bardes. Il y a place pour lui dans toutes leurs descriptions florales. Des princes l'ont célébré; les femmes aux pieds légers ont soin de ne pas le fouler, et quand, à l'heure de midi, par une brûlante journée d'été, le barde désire prendre du repos, il s'étend sur un moelleux lit de trèfle. Ce sentiment se fait jour dans une des strophes suivantes de Davydd ab Gwilym :

I

Je suis fatigué, harassé et triste,
Voici l'hiver. Je ne courtiserai plus les belles
Jusqu'à ce que mai ramène encore la verdure,
Et couronne nos bois d'un vert feuillage;
Car il y a dans les feuilles des arbres un charme
Qui donne au cœur un sentiment d'allégresse.

II

Dans un bosquet où mènent les sentiers verts du bois,
J'ai une charmante retraite solitaire;
Les hommes et leurs basses passions n'en approchent pas;
Elle n'est accessible qu'à l'aventureuse beauté.
Qu'il est agréable à la vue, quand les feuilles le recouvrent,
Mon doux palais à la voûte azurée dans la vaste forêt !

III

Ma splendide résidence au milieu des bois,
Est tapissée d'un trèfle de la plus riche couleur.
Un coucou joyeux, allègre et bavard,
Chante sans s'arrêter, d'une voix amoureuse;
Et la grive, barde superbe de l'été,
Module plus doucement dans son pur langage.

IV

De son bocage, le rossignol s'unit gracieusement
A l'harmonieux concert des hôtes des bois;
Et l'alouette à la voix claire, dès la pointe du jour,
Chante avec enivrement ses plus délicieux refrains.
Seule ta présence me manque, ô ma Gwen,
Pour compléter les joies de mon palais rustique.

Dans le poème qui va suivre et dont le plan est des plus simples, le barde s'adresse à l'oiseau qu'il va prendre pour messager. Il décrit les qualités qui le désignent à son choix; il détaille ses attributs, et lui confie enfin cette importante mission:

CHANT DE LA MOUETTE.

Belle mouette, sur la surface des flots,
Au milieu de l'écume de la vague qui se brise,
Blanche reine des cerfs de la mer de Severn [1],
Avec ton trône sur la neuvième vague [2] de l'Océan,

[1] C'est-à-dire des vagues qui bondissent avec l'agilité du cerf.
[2] Voyez, au chapitre Ier, ce que j'ai dit de la neuvième vague.

Et régnant sur le monde des poissons,
Être délicat aux ailes légères,
Écoute ce que j'attends de toi.
Tu vas porter pour moi un chant triste et plaintif
A une fille de belle taille et de gracieux aspect.
Je me meurs pour elle,
Depuis qu'elle a décoché dans mon sein
Une flèche qui me cause une cuisante douleur.
Va, mouette, va dire à celle qui fait pâlir la neige,
Va dire à l'aimable Gwen que je l'aime;
Va dans la demeure de cette belle aux grands yeux,
Et fais lui, de ma part, l'éloge de sa beauté.
Si je composais un chant avec les cinq excellents mètres,
Je ne chanterais pas encore dignement ses louanges,
Je n'atteindrais pas à la centième partie de ses mérites.
Si je n'obtiens pas cette belle, mon cœur se brisera;
J'irai pleurer seul dans une lande aride,
Puis, caché dans les bois, loin de la vue des hommes,
Je mourrai d'amour pour cette adorable fille.

Je terminerai les citations des poésies de Davydd ab Gwilym par son *Ode à l'été*, dans laquelle il supplie l'été de venir en Glamorgan et de lui apporter ses bénédictions.

O cher été! père de toutes délices!
Monarque aux yeux de perles, à la lumière ravissante,
Toi qui réveilles de leur sommeil les vallées ombreuses,
Les feuillages épais et les halliers profonds;
Fière est ta marche triomphante,
O prophète! prince des vertes forêts!
Protecteur des arbres et des bois,
Peintre au talent sans rival,
Qui, comme toi, peut répandre les diamants
Et les superbes tissus sur les parcs et les coteaux?
Le vallon, le bocage, avec leurs teintes rayonnantes,
Deviennent un autre paradis.
Tu as des feuilles et des fleurs étincelantes,
Et des chaînes solides de branchages touffus.

Dis à tes jeunes babillards de chanter
Sur l'orme et sur le hêtre l'hymne du printemps;
Que les notes d'extase du merle
S'égrènent joyeuses dans le chèvrefeuille;
Que le monde entier soit ivre de bonheur,
Et que les hommes ne craignent plus la tristesse!
O cher été! que je ne t'appelle pas en vain!
Veux-tu, dans ta gloire, être mon messager,
D'ici aux extrémités de Gwynedd, pays sauvage,
A la rive du beau Glamorgan, ruban de l'Océan?
Si je devais quitter mon cher Glamorgan,
Tu lui porterais mille fois mon cœur;
Tu lui donnerais, pour moi, mille bénédictions;
Tu couronnerais de bonheur ses régions aimées.
Choisis pour résidence ses charmantes vallées;
Marche et tourne autour du pays;
Que le beau sol où mûrissent les moissons
Soit protégé contre un ciel inclément!
Qu'il regorge de blé et de doux vignobles,
De lacs poissonneux et de luxueuses demeures;
De halls de pierre où l'amabilité règne,
Et où chaque maître hospitalier
Ouvre son cellier plein à ses hôtes étrangers
Et leur offre cordialement la coupe de vin généreux!
Que la belle contrée qui a tout mon amour
Soit comme un verger inépuisable;
Que ses bois épais fourmillent de chanteurs,
Et ses champs, de fleurs qui aiment les ruisseaux!
Charmant salon, beau parterre de trèfle,
Doux jardin qui s'étend au bord de l'Océan!
Et vous, généreux chevaliers du Glamorgan,
Apportez l'hydromel fumeux et l'or frappé pour moi!
Notre pays s'enorgueillit de plus d'un barde
Habile sur la harpe et dans les refrains vocaux.
Les districts qui s'étendent autour de ses frontières
En ont souvent tiré leur pain de chaque jour;
Son lait, son blé, ses récoltes diverses,
Ont été la vie de rivages lointains;

La cour et le hameau se sont nourris
Des produits du sol fertile de la Bretagne méridionale.
O soleil, dans ton heure la plus brillante,
Veux-tu aussi m'obéir?
Alors déploie sur mon pays tes plus belles couleurs,
Éclaire ses matins de splendeurs et de bénédictions;
En baisant avec amour ses blanches maisons,
Répands la richesse et la verdure sur ses bocages,
Et fais y croître des fleurs de toute espèce!
Pose tes pieds sur ses collines verdoyantes,
Dans ses hautes montagnes, sur ses vastes forêts!
Que tes mains prodiguent la fortune
Dans tous les coins de la contrée;
Que tes présents descendent en flots serrés
Sur chaque mamelon, sur chaque vallon;
Que tout verger, tout jardin, tout vignoble,
Reçoive tes bienfaits et ta fécondité;
Jette sur cette terre de beauté
Les traces opulentes de tes rayons divins!
Ainsi, au milieu des fleurs enivrantes,
Des feuillages épais et des buissons odorants,
La tâche du poète sera de cueillir
Les roses et les jasmins, précieux joyaux,
Qui s'épanouissent amoureusement à l'ombre des bois!
Les trèfles se tisseront en une natte verte,
Pour embellir, dans leur fière humilité,
Le lieu doré du repos d'Ivor.

Le lecteur peut maintenant, je l'espère, se faire une juste idée du genre de mérite de ces pastorales, et s'il se reporte au temps où ces poèmes ont été écrits, s'il pense au pays où vivaient les bardes qui les ont produits, il ne pourra qu'éprouver de la sympathie et du respect pour le petit peuple welche, qui fut si grand sous le rapport intellectuel.

Depuis la prise de possession des Galles par Édouard Ier, les poètes welches avaient à peu près renoncé aux sujets épiques et

nationaux pour adopter le genre pastoral ou érotique. Mais lorsque, vers la fin de l'année 1400, un rejeton de la race royale des Kymrys, *Owen Glendwr*, eut relevé la vieille bannière galloise du dragon rouge, et soulevé le pays contre Henri IV, roi d'Angleterre, les bardes saisirent avec empressement cette occasion de donner libre cours à leurs inspirations guerrières. Leur goût pour la guerre et leur haine de l'étranger n'avaient fait que sommeiller; pour enflammer de nouveau leur verve, il ne fallait qu'une étincelle, et ce fut Owen qui la fit jaillir. *Gruffydd Llwydd*, son barde favori, et *Jolo Goch*, poète célèbre de cette époque, mirent à son service toute la force de leur génie et inondèrent la principauté d'odes héroïques exaltant l'entreprise patriotique du valeureux champion des Galles qui venait revendiquer ses droits et appeler les populations aux armes. Ils ne réussirent que trop bien. Voici une des odes de Gruffydd Llwydd; elle permettra de juger du réel génie de ce barde :

ÉLOGE D'OWAIN GLYNDWR.

Salut, aigle princier de la Cambrie!
Noble sang de Gruffydd, tu ne failliras pas à la renommée;
Owain Glyndwr, grand et bon, seigneur de la fertile vallée,
Owain, guerrier de naissance illustre, salut!
Les eaux de Dwrdury qui se répandent au loin,
Et dans lesquelles se reflètent à minuit
Les rayons argentés de Cynthie, m'ont autrefois porté vers toi.
Hélas! dans une heure d'oubli,
Mon sang, brûlé par le breuvage breton[1],
Me fit oublier le respect et la distance qui nous sépare;
Mais, en prince généreux,
Tu as pardonné à la grossière sottise de ton serviteur.

Ne me quitte pas, ô mon illustre maître!
N'échange pas la paix de ton foyer, de ta demeure hospitalière,
Contre les scènes funestes de la guerre.
Laisse Henri te défier de loin!

[1] L'hydromel.

Mes prières, mes larmes sont vaines :
Prompt comme l'éclair, il est parti pour la plaine hostile,
Et moi, accablé de tristesse, de regrets et d'angoisses,
J'ai vu s'éloigner ce héros divin!
La mort dans le cœur,
J'ai vu disparaître la lumière de ma vie :
Sa glorieuse image
Est la seule chose qu'il m'ait laissée.

Puisses-tu combattre sous les insignes favorables [1]
Et rétablir dans ses droits ton pays opprimé!
Tu t'élèveras aussi haut que le grand *Pendragon*,
Qui aimait les bruits sauvages de la bataille,
Qui brandissait son épée vengeresse pour renouveler
La grandeur de son père et punir ses ennemis.
Ses exploits sont encore chantés par les jeunes bardes,
Par les druides et par la Cambrie reconnaissante.
Que son grand exemple inspire mon noble patron,
Et qu'il accomplisse comme lui de glorieux exploits!
Alors Owain, ton barde, ceint de lauriers
Chantera tes hauts faits dans des vers impérissables.

Une gloire immortelle sera la récompense
De tes victoires, que rediront les annales futures;
Force, sagesse, valeur, tels sont tes attributs;
Ton emblème est un glaive à deux tranchants,
Redouté dans la guerre, respecté dans la paix.
Dirige vers Albion tes vaisseaux rapides,
Ces vaisseaux qui portent ton invincible armée!
Tu es terrible dans le combat, et le trait que tu lances
D'une main exercée et sûre arrive au cœur du Saxon.
La terreur et la fuite, obéissant à tes ordres,

[1] Les *insignes favorables* auxquels on fait allusion ici étaient une étoile et un dragon furieux, lesquels, selon l'expression de Merlin, prédisaient le règne d'Uter, surnommé *Pendragon* parce qu'il avait ordonné de faire les images de deux dragons. Il offrit l'une à la cathédrale de Winchester. Quant à l'autre, il l'emportait avec lui dans ses expéditions, ou, ce qui est plus probable, elle était placée sur son casque en guise de cimier. Son fils Arthur adopta les mêmes insignes. (Voyez Geoffroy de Monmouth.)

Font trembler les ennemis de ton nom puissant,
Owain, mon maître, sujet magnanime de mes chants!

Et vous, bardes cambriens, que vos harpes retentissent!
C'est un chant de triomphe qui doit célébrer les efforts d'un héros.
Que Henri gémisse! qu'il pleure maintenant
Ses guerriers plongés dans leur dernier sommeil!
A toi le succès, à toi la gloire, divin Owain Glyndwr!
Honneur, puissance, plaisir, louanges,
Tel sera l'apanage de tes jours glorieux.
Et quand viendra le coucher de ton soleil,
La Cambrie reconnaissante n'oubliera pas l'éclat de ton midi.
Sur ta tombe vénérée les lauriers grandiront
Et produiront des fleurs
Qui ne se faneront jamais!

Ces chants, et d'autres semblables, eurent une telle puissance sur l'esprit des insurgés, que, dans une assemblée tenue à Machylneth (Merionethshire), Owen Glendwr fut proclamé solennellement chef et prince de tout le pays de Galles. On montre encore la maison où se tint cette réunion. C'est sous la voûte d'entrée qu'Owen signa ses premiers ordres souverains. Cette maison date du XIVe siècle. On voit aussi à Dolgelly, ville principale du comté de Merioneth, une vieille habitation, appelée *Parliament house*, que la tradition désigne comme le lieu habituel où Owen réunissait ses partisans[1]. C'est là que, en 1404, il signa avec l'envoyé de Charles VI, roi de France, lequel n'avait pas encore été frappé de la démence qui fut si fatale à son royaume, un traité d'alliance dont le premier article était ainsi conçu :

« Charles, par la grâce de Dieu, roi de France, et Owen, par la même grâce, prince de Galles, se déclarent liés et confédérés par les liens de vraie alliance, vraie amitié, ainsi que de bonne et solide union, contre Henri Lancaster, ennemi desdits seigneurs, roi et prince, et contre ses fauteurs ou adhérents[2]. »

[1] Alfred Erny, *Voyage dans le pays de Galles.*
[2] Thomas Rymer, *Fœdera*, etc.

IMPRIMERIE NATIONALE.

Mais ce traité, mal exécuté par le roi de France, n'aboutit à aucun résultat; ce qui, pourtant, n'empêcha pas la lutte de se prolonger pendant dix ans. Owen, à la tête des Gallois, accomplit des prodiges de valeur; mais que pouvait-il contre le nombre et la force? Il lui fallut succomber. Le bruit courut qu'après son dernier combat, d'où il s'échappa déguisé en moissonneur, Owen se réfugia dans les montagnes du Glamorgan, où il mourut. On ne connut jamais le lieu de sa retraite. D'après des chroniqueurs apocryphes, lui et ses hommes vivaient encore : ils étaient endormis tout armés dans une caverne de la vallée de Gwent; ils y demeureraient jusqu'au jour où la puissance de l'Angleterre serait ébranlée; ils devaient alors sortir de leur retraite, faire la conquête du pays et rendre aux Welches leur suprématie, qu'ils garderaient jusqu'à la fin des siècles.

Owen Glendwr clôt la liste chronologique des princes de Galles investis de leur titre par l'élection volontaire du peuple cambrien. Il survécut à la ruine de son parti et mourut obscurément en 1416. Son fils Meredith tint un peu plus longtemps que lui la campagne; mais voyant sa petite armée diminuer et se fondre de jour en jour, il fut contraint de mettre bas les armes. Il partit pour l'Angleterre, implora et obtint le pardon du roi[1]. Les autres chefs de l'insurrection qui se soumirent furent également admis à résipiscence et plusieurs d'entre eux occupèrent même des emplois à la cour. En se montrant généreux, Henri avait un double but: attirer à lui la noblesse welche et l'empêcher de résider dans ses terres. Irrité du rôle qu'avaient joué les bardes pendant la révolte d'Owen Glendwr, Henri IV ne cacha pas son ressentiment dans l'ordonnance qu'il rendit en 1402, et qui est insérée dans son *Statute book*. Il ne les y qualifie pas une seule fois de *bardes*, mais il leur prodigue les épithètes de *rymours and minstrels*, classes tombées dans le mépris public. « Il ne faut pas s'étonner, dit un

[1] Thomas Rymer, *Fœdera*, etc.

savant écrivain du XVIIe siècle[1], que cet acte soit conçu en termes qui respirent le courroux et le mépris, car ce furent les bardes qui excitèrent leurs concitoyens à la rébellion et qui contribuèrent plus que personne à la prolongation de la lutte. » Henri défendit la fabrication et l'importation dans les Galles du papier et du parchemin, voulant ainsi empêcher toute correspondance des Welches entre eux ou avec les étrangers. Il supprima les tournées circulaires habituelles des bardes dans la principauté, ainsi que leurs visites officielles aux différentes familles notables. Se voyant contrariés et gênés dans leurs usages séculaires, les bardes eurent recours à l'antique coutume des bardes de l'île de Bretagne qui consistait à graver sur de petits morceaux de bois, préparés à cet effet, des lettres qu'ils appelaient les signes du langage et de la prononciation, auxquelles ils donnèrent le nom de *Cælbren y beirdd* « l'alphabet des bardes[2] ». En hiver, ils s'approvisionnaient de bois de noisetier ou de sorbier qu'ils faisaient parfaitement sécher pour qu'il fût plus facile à fendre; ils le façonnaient alors en carré, de manière que les signes creusés sur un côté du carré ne pussent empiéter sur la face voisine. Puis on déchiquetait ces espèces de caractères, dont les uns représentaient des lettres, d'autres des nombres, d'autres encore des *notes de musique de voix et de cordes*[3]. Après qu'on avait découpé dix de ces bûchettes, on les mettait dans un châssis; on liait ensemble un certain nombre de ces châssis et le livre ainsi façonné s'appelait *Peithinen*, ce qui veut dire *enchâssé*. On procédait à la lecture de la manière suivante : comme les bûchettes roulaient librement dans le châssis, on commençait d'abord par un côté, selon son numéro; puis on passait

[1] Percy, *Relics of ancient poetry*.

[2] Voyez ce que j'en ai dit aux chapitres III et VII.

[3] Il est bien regrettable que ces signes de notation musicale, si toutefois ils ont existé, n'aient pas été conservés : ils seraient précieux pour éclaircir le mystère du manuscrit gallois dont il a été précédemment question. Pour moi, j'ai peine à croire à ces signes de notation, quoi que puisse dire M. Th. Stephens.

à la seconde face, que l'on faisait tourner, et ainsi de suite de barre en barre transversale jusqu'à la terminaison de la lecture. Un numéro de un à dix étant inscrit sur la face pour marquer chaque barre transversale et chacune de ces barres étant aussi numérotée, on commençait par lire la première et l'on passait ensuite aux autres en les faisant tourner d'après leur ordre.

Quand la connaissance des *Cælbren* eut été ainsi restaurée, chacun, dans le pays, homme ou femme, grand ou petit, riche ou pauvre, apprit à les lire et à les fabriquer. C'est alors que les vanniers prirent l'habitude de graver sur leurs paniers et sur leurs tamis le souvenir de tout évènement qu'il importait de perpétuer. Cela aidait considérablement à la vente de leurs produits. Cet usage dura jusqu'à l'avènement de Henri VII qui, étant d'origine cambrienne, permit aux Welches de se servir de leur langue et de leurs coutumes et ne s'opposa plus à ce qu'ils eussent chez eux autant de papier et de parchemin qu'ils en voulaient.

Dès qu'Owen Glendwr eut disparu de la scène politique et que le pays fut de nouveau pacifié, les bardes gallois, renonçant à tout sentiment belliqueux, ne chantèrent plus que la nature, leurs amours et autres sujets légers. Les poèmes épiques cédèrent pour jamais la place à de petites pièces de vers en forme de pastorales et même de sonnets, nommés *Pennillion*, dont on verra au chapitre suivant plusieurs spécimens, accompagnés de leur musique.

J'ai dit tout à l'heure que Henri IV avait voulu éloigner les nobles welches de leurs châteaux et de leurs terres. Pour arriver plus vite à son but, il avait ordonné aux représentants de son autorité dans les Galles de ne point épargner à la noblesse certaines petites mesures vexatoires, plus insupportables peut-être que les persécutions et la tyrannie. Ce plan réussit en partie, et parmi les Cambriens qui émigrèrent à Londres, par nécessité ou par ambition, se trouva un membre de la famille Tudor (*Twdwr*), à laquelle avait appartenu Owen Glendwr. Il se nommait *Owen ab Meredith ab Twdwr* et vécut à la cour de Henri V, dont il devint l'écuyer. Il

plut tellement au roi, que celui-ci le combla de faveurs et ne l'appelait que *nostre chier et loyal.* Sa belle figure et ses grandes manières firent tant d'impression sur le cœur de la reine Catherine de France, qu'après la mort de son royal époux Henri V, elle s'unit à Owen Tudor par un mariage secret. Elle eut de lui deux fils : Jasper et Edmund. Ce dernier épousa Marguerite, fille de Jean de Beaufort, comte de Sommerset, de la famille royale des Plantagenets. De cette union naquit Henri, qui, après avoir vaincu Richard III à la bataille de Bosworth, où ce monstre couronné perdit la vie, en 1485, se fit proclamer roi d'Angleterre sous le nom de Henri VII et devint la tige de la maison souveraine des Tudors, laquelle s'éteignit en 1603, en la personne de la reine Élisabeth, la fameuse *Maiden Queen.*

CHAPITRE XIV.

LES PENNILLION ET LEUR MUSIQUE.

Les *Pennillion* ont été, dit-on, transmis par tradition orale dès les temps les plus anciens; ils sont encore les poèmes domestiques et dialogués des natifs de la Cambrie, de ces montagnards si admirablement prédisposés aux effusions de l'amour, de la douleur et de la joie.

Le mot *Pennill* dérive de *Pen* « tête » [1]. Ces stances sortaient improvisées de la tête et elles s'y conservaient sans qu'il fût besoin de les confier au papier. *Pennill* signifie aussi *petite tête* ou *petit sujet*. Les vers commémoratifs qui, au temps de César, n'étaient jamais transmis par l'écriture et que les disciples des bardes mettaient tant d'années à apprendre, furent des *Pennillion* construits dans le plus ancien mètre, appelé *Englyn milwr*, c'est-à-dire dans le style martial ou belliqueux [2]. Ce genre de poésie chantée appartient exclusivement au pays de Galles. Nulle part ailleurs on ne l'a connu ni pratiqué; l'Écosse pas plus que l'Irlande ne l'ont adopté et l'on peut dire qu'il est le produit pur et sans mélange du terroir kymrique.

Quand les bardes crurent avoir porté jusqu'à la perfection leurs mètres favoris, déjà si nombreux, ils abandonnèrent à l'*Awen* populaire, à la muse de la multitude, ceux qu'ils ne considéraient plus comme dignes d'eux. Le vulgaire s'en empara et lorsque la principauté de Galles fut devenue simple province anglaise, la poésie épique n'étant plus de mise, le style pastoral, érotique, léger, se répandit jusque dans les dernières couches de la société welche. Dès lors ce ne fut plus la vengeance et la guerre qui inspirèrent les chants, mais l'amour et les passions qu'il fait naître, telles que

[1] *Pennill* au singulier; pluriel, *Pennillion*.

[2] Cf. Edw. Jones, *Musical and Poetical Remains*, etc.

le chagrin, la pitié, la joie, etc., en sorte que les *Pennillion* furent avidement recherchés et admirés pour les sentiments tendres, vifs et quelquefois mordants qu'ils exprimaient.

Plus tard, sous le règne d'Élisabeth, la constitution de la littérature bardique ayant perdu force de loi dans les Galles, la seule poésie qui survécut se répandit en *Pennillion* improvisés au foyer du laboureur et sous le chaume du berger. Ce qui a puissamment contribué à conserver vivace la veine poétique des paysans welches, c'est leur antique esprit d'hospitalité et leur gaieté sociale, qui les portait à se réunir pour boire, chanter et danser au son de la harpe ou du crwth. Ici encore nous invoquerons le témoignage de *Giraldus Cambrensis*, lequel est pour nous un précieux chroniqueur des mœurs de son pays [1] : « Chez ces peuples, dit-il, on ne voit pas de mendiants; toutes les maisons s'ouvrent pour recevoir cordialement chaque nouvel arrivant. Pour eux, la munificence est la première des vertus et ils comprennent si bien le génie de l'hospitalité, que les étrangers sont toujours les bienvenus lorsqu'ils se présentent.

Ce qui a préservé de l'oubli une si grande quantité de ces petits poèmes, c'est leur mérite singulier et le plaisir avec lequel on les écoute. La métrique de ces stances est variée. Une strophe peut contenir de trois à neuf vers et un vers se composer de deux à huit syllabes. L'un de ces mètres est le *Triban*, autrement dit tercet, triplet, triolet. Ces rythmes, dont l'origine remonte à l'époque druidique, ont été perpétués par les bardes. « Les *Tribannau*, dit M. Alf. Erny [2], se composent de trois vers liés par l'unité de la rime, mais non par l'unité de la pensée. On y sent quelque chose de hardi et d'original qui porte le cachet d'une race créatrice et n'ayant tiré aucune de ses inspirations des sources grecques ou romaines. » Un autre de ces mètres est l'*Awd gywydd* ou *Hen gadiad*, chant de l'ancien style. Les différentes espèces de mètres du *Pennill* peuvent

[1] Cf. *Itinerarium Walliæ*.

[2] Voyez son *Voyage dans le pays de Galles*.

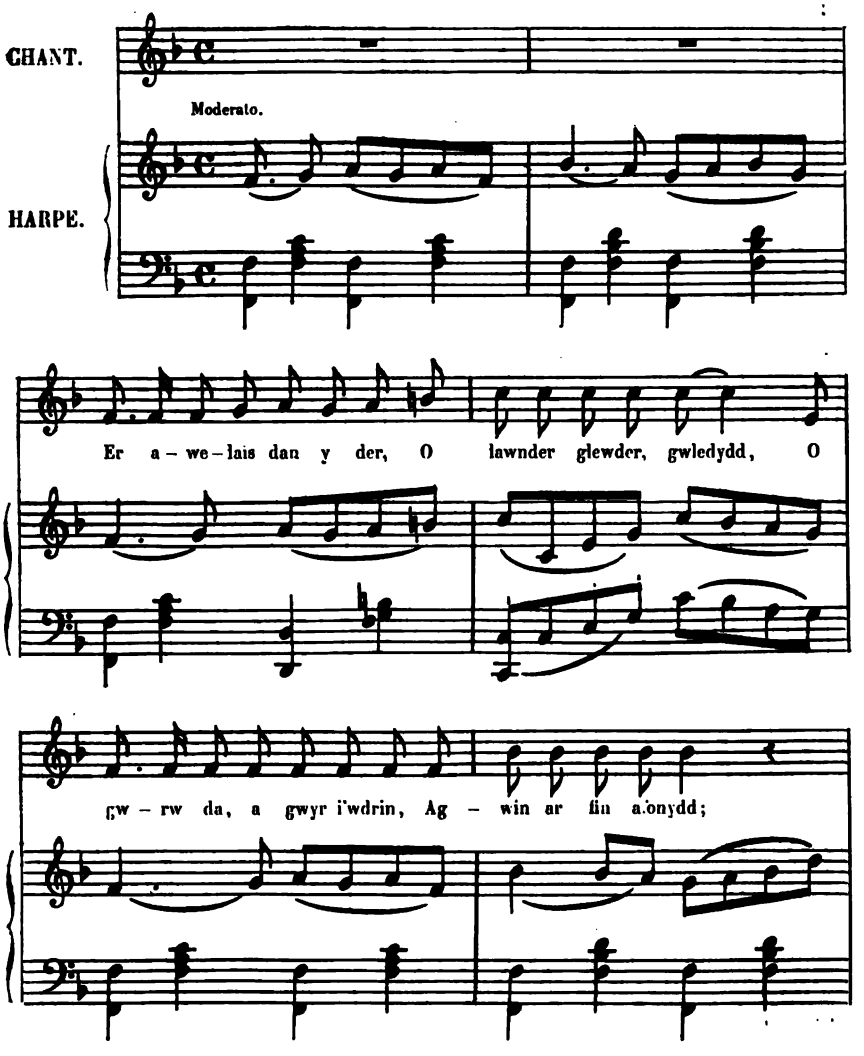
être chantées sur bien des airs et tous ces airs peuvent être variés. L'habileté des chanteurs de *Pennillion* est surtout admirable en ce qu'ils entonnent l'air à l'endroit voulu et le conduisent avec une étonnante exactitude jusqu'à la cadence, pendant que le harpiste qui les accompagne s'égare en modulations et en variations très développées. Leur chant n'en est nullement embarrassé et demeure fidèle à l'air fondamental.

Rien ne peut donner une idée de ces *Pennillion* à qui ne les a pas entendus; c'est pourquoi je crois bon d'insérer ici quelques spécimens de leur musique, afin que l'on comprenne mieux l'originalité, la bizarrerie même de ce genre de morceau. Fétis[1], qui en entendit chanter lors de son voyage en Angleterre en 1829, dit que leur exécution est fort difficile, parce que le chanteur est obligé de suivre le harpiste qui module de fantaisie sur la harpe welche et qui s'arrête dans le ton qui lui plaît. Il faut que le chanteur puisse suivre ces modulations sans changer le caractère de l'air. C'est à cause de cette difficulté que le chanteur ne commence presque jamais les couplets sur le premier temps de la mesure, afin de pouvoir juger du ton; c'est au deuxième ou au troisième temps qu'il entre ordinairement. Un bon chanteur est capable, sans avoir la moindre idée des règles de la musique, d'adapter à l'air des vers de mesures très différentes. Les exemples qui vont suivre feront mieux comprendre cette exécution que toutes les explications possibles. Je les ai tirés du recueil de M. Owen John (*Owain Alaw*) intitulé : *Gems of welsh melody*.

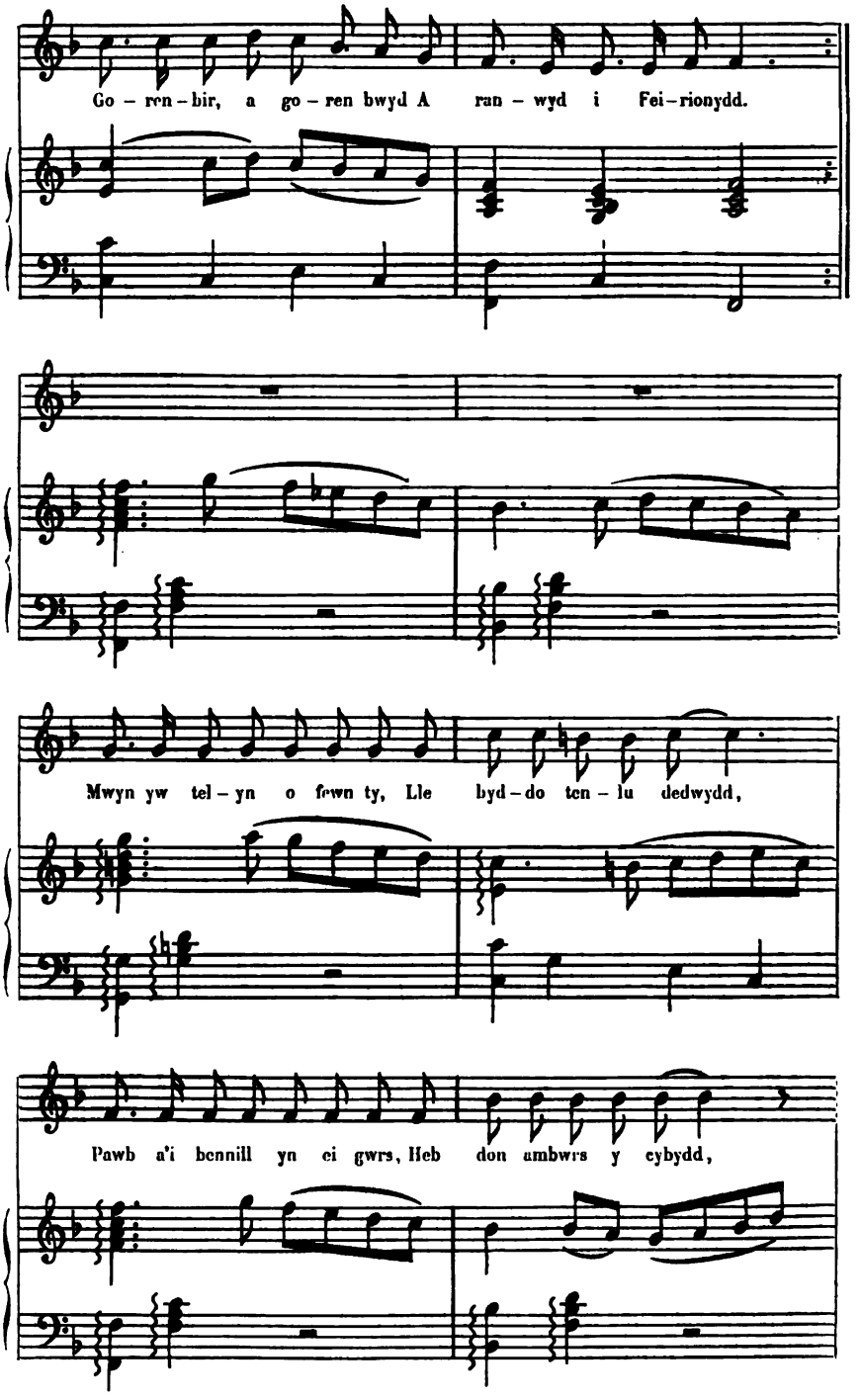
[1] *Curiosités de la musique.*

PEN RHAW [1].

(*Le fer de bêche.*)



[1] Edward Jones dit que, dans sa grammaire welche, le docteur Rhys parle d'un barde du nom de *Gruffydd ben Rhaw*. Cet air, ajoute-t-il, a probablement été composé par lui au xve siècle, ou bien il a reçu ce titre à cette époque. Ce n'est nullement mon opinion, car cet air n'offre rien dans sa contexture qui autorise à lui assigner une antiquité plus reculée que le xviie siècle. En général, Edw. Jones a trop vieilli les airs nationaux de son pays.


Go – ren – bir, a go – ren bwyd A ran – wyd i Fei – rionydd.
Mwyn yw tel – yn o fewn ty, Lle byd – do ten – lu dedwydd,
Pawb a'i bennill yn ei gwrs, Heb don ambwrs y cybydd,

Mwyn yw can, od-den-tir tan, Mor - wy-nion glàn Mei-rionydd.

VARIATION POUR LA HARPE.

Er -

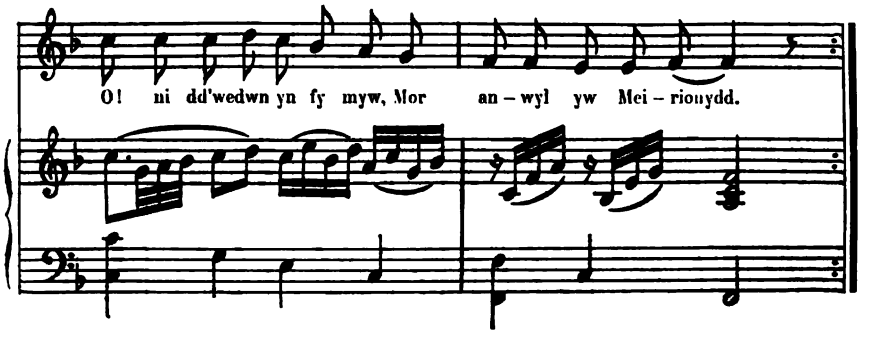
bod fyn gorph menu hy-fenbyd Yn rho-dio hyd y gw-ledydd

Yn cael ple-ser mor a Hyr, Ni chaf yn wir mor llonydd,

My – ned adre' i mi s'y raid Maet e – naid y Mey – rionydd.

Am – vyl yw gau a – dar byd En rhydydd hyd y cœdydd,

an – wyll ywr gan fa – ban laeth Li fannaeth odiaeth ddedwydd,

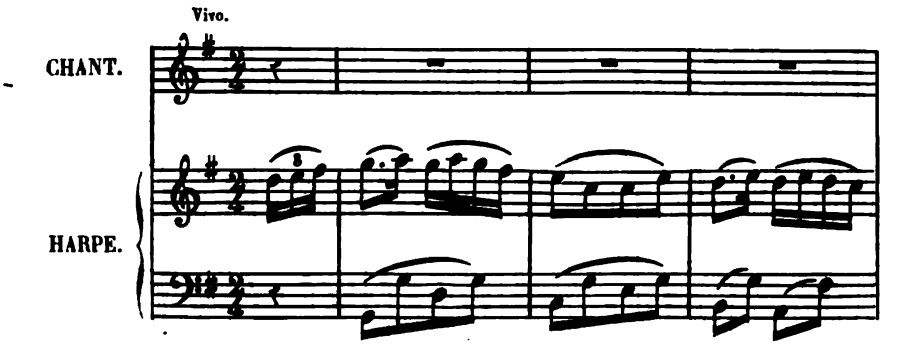


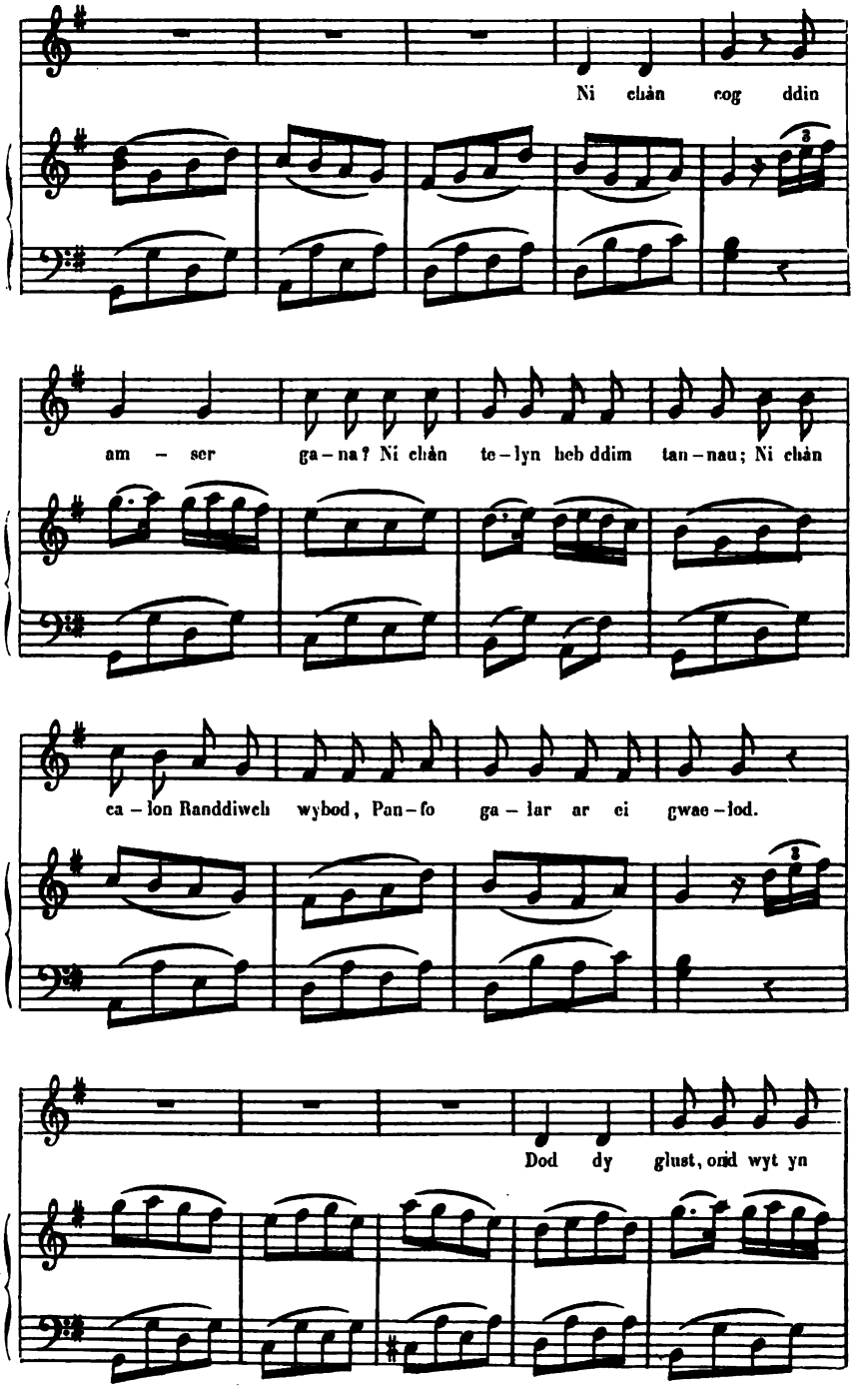
On pourrait multiplier ces variations à l'infini, car les harpistes gallois ne se font pas faute d'en produire. Plus ils peuvent en inventer, plus ils sont glorieux. Leur facilité d'improvisation tient du prodige et pourtant ils ignorent la première note et le premier principe de musique.

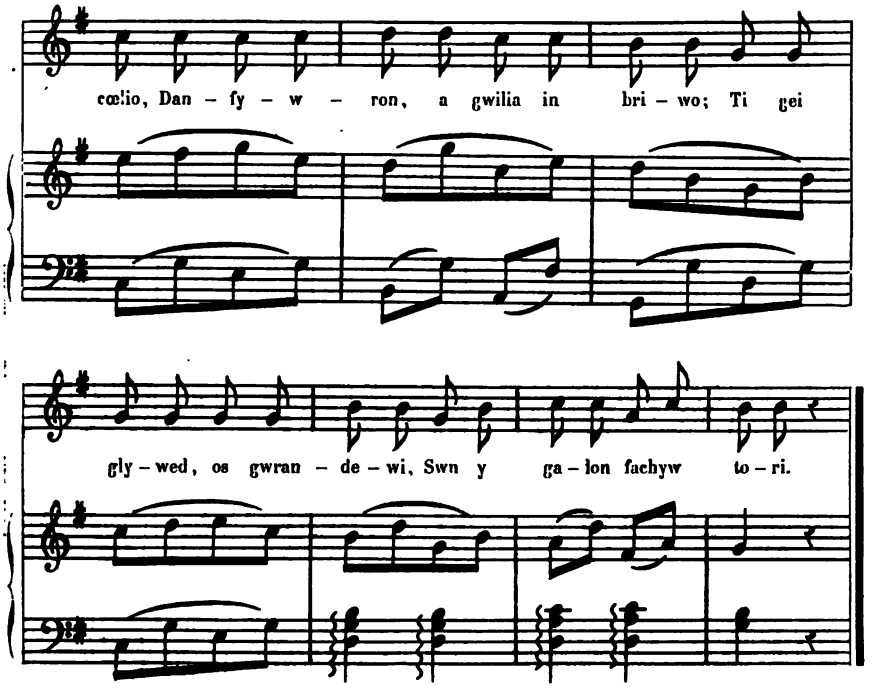
Cet exemple suffit pour faire comprendre ce dont sont capables ces musiciens de nature. Il faut souvent une grande habileté aux chanteurs pour suivre ces variations, mais ils ont une telle habitude de ces tours de force, qu'ils se retrouvent toujours et devinent, pour ainsi dire, les intentions de l'instrumentiste.

MWYNDER CORWEN.

(*Les délices de Corwen.*)



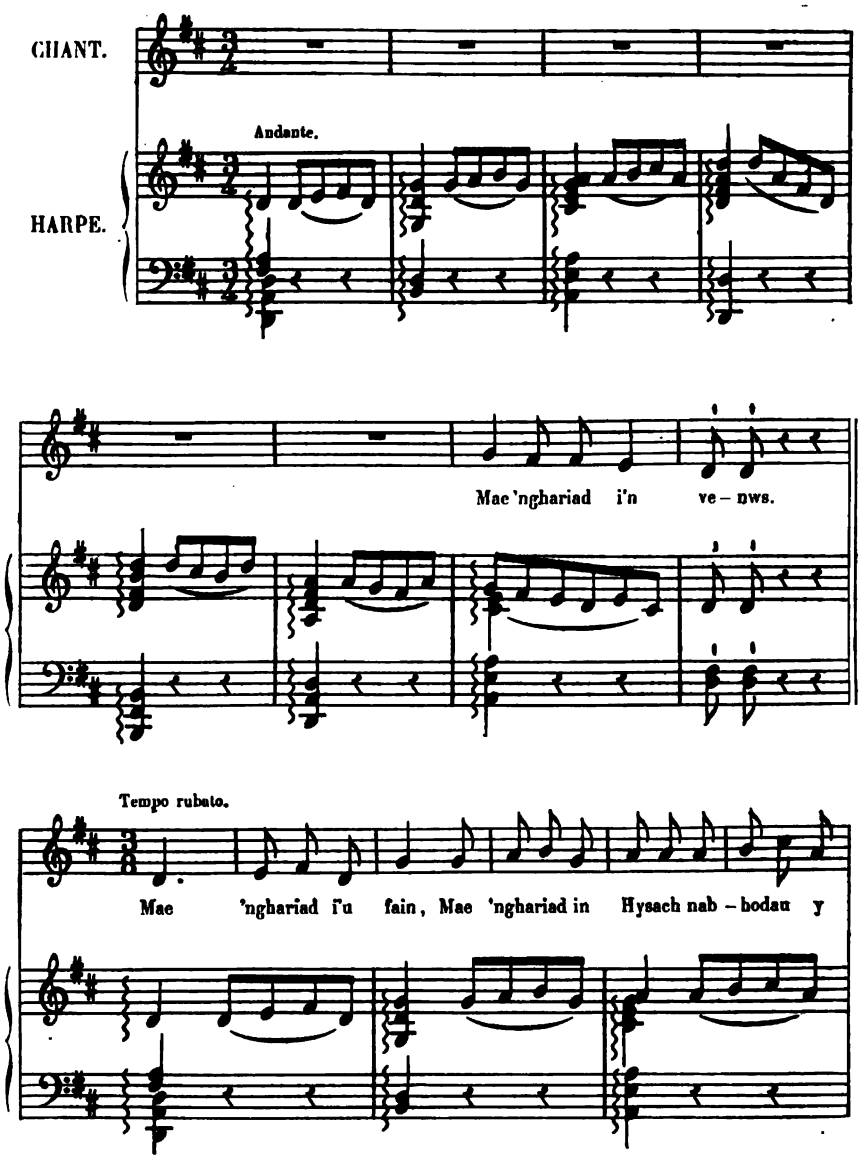

Ni chàn cog ddin
am - ser ga - na? Ni chàn te - lyn heb ddim tan - nau; Ni chàn
ca - lon Randdiweh wybod, Pan - fo ga - lar ar ei gwae - lod.
Dod dy glust, onid wyt yn



Dans les deux exemples qui précèdent, le chanteur et le harpiste exécutent les *Pennillion* dans le même mètre. Il est vrai que la métrique ne doit préoccuper que le chanteur, car le harpiste adopte une mesure qu'il conserve tant qu'il lui plaît et sans s'inquiéter des mètres poétiques dont se sert le chanteur, qui, par une étrange anomalie, devient plutôt l'accompagnateur que le virtuose principal. Ce n'est pas l'instrument qui accompagne la voix, c'est le chanteur qui seconde le harpiste. Je vais donner un *Pennill* où le chanteur se sert d'un mètre tout autre que celui du harpiste. Ce genre de morceau est extrêmement curieux et l'exécution en est fort difficile.

FFARWELL PHYLIP YSTWITH.

(*Bon voyage, Philippe Ystwith.*)



drain, Fing – hariad yw'r la – ua a'r wy – nar y dir; Nid – wyf yn ei

chaumol, ond d'wedyd y gwir.

Yn hen ac yn ifange. Yn Gallae yn ffol, Y meibion sy'n

IMPRIMERIE NATIONALE.

gwreica a minnau ar ol; Pa – ham y mae'r merched i'm gwelel mor

wael, A minnau cyn la – ued a'r rheiny sy'n cael.

f

Mewn heddwch a rhy – fel.

Yn iach ae yn glaf; Yn gan - fal, Y

gwanwyn sy'n Pil - yn yr haf; Mervn llawader a

phrinder, i der fu pob loas, Math tel - yn fwy -

neidd - bir yn dy - ner nid œs.

Je vais clore la série de ces *Pennillion* par un exemple dans lequel le chanteur, d'accord avec le harpiste, chante cependant dans deux mètres différents, c'est-à-dire le premier couplet dans un mètre et le second dans un autre.

CONSET Y SIRI.

(*Le plaisir du shériff.*)

1er MÈTRE.

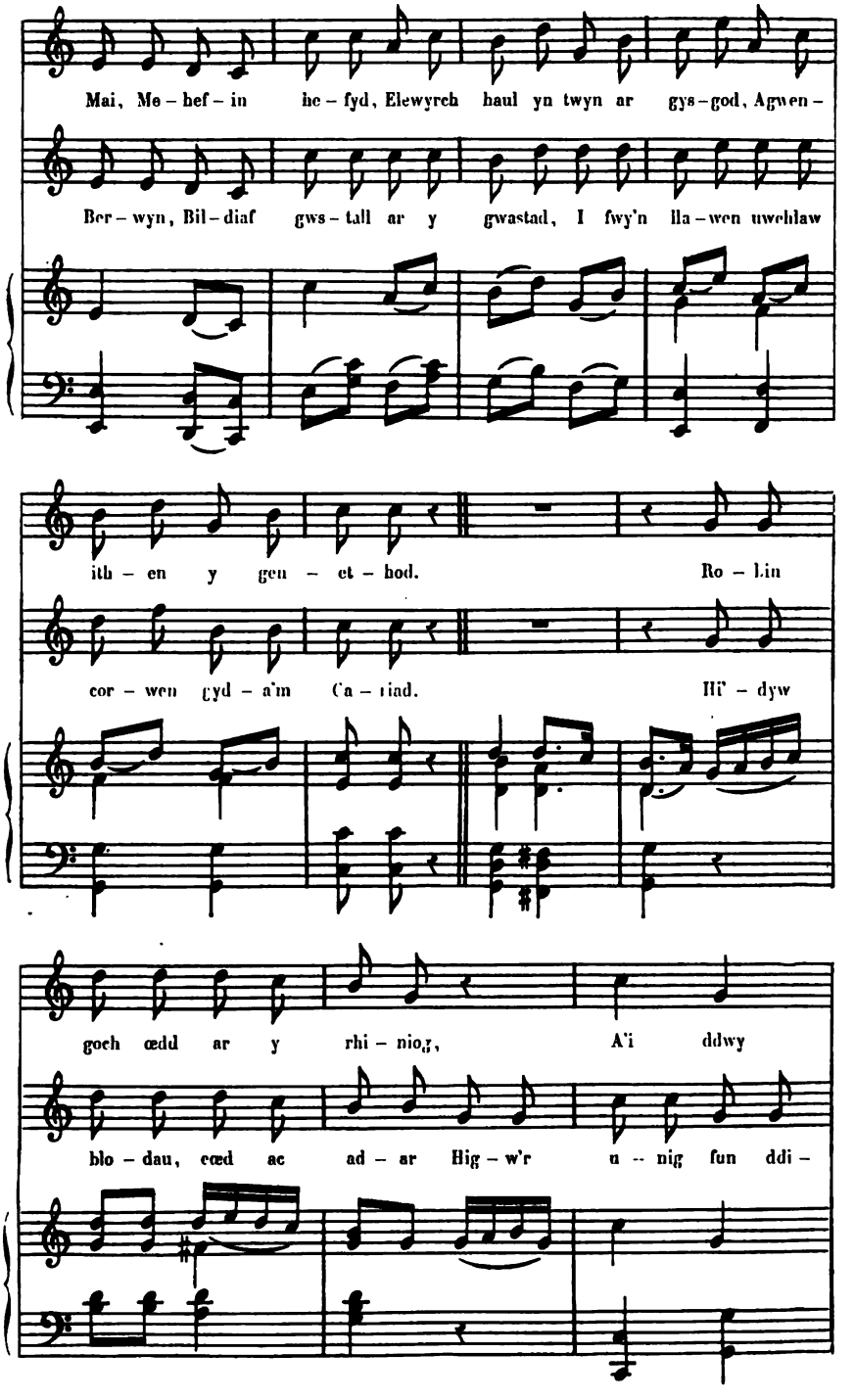
2e MÈTRE.

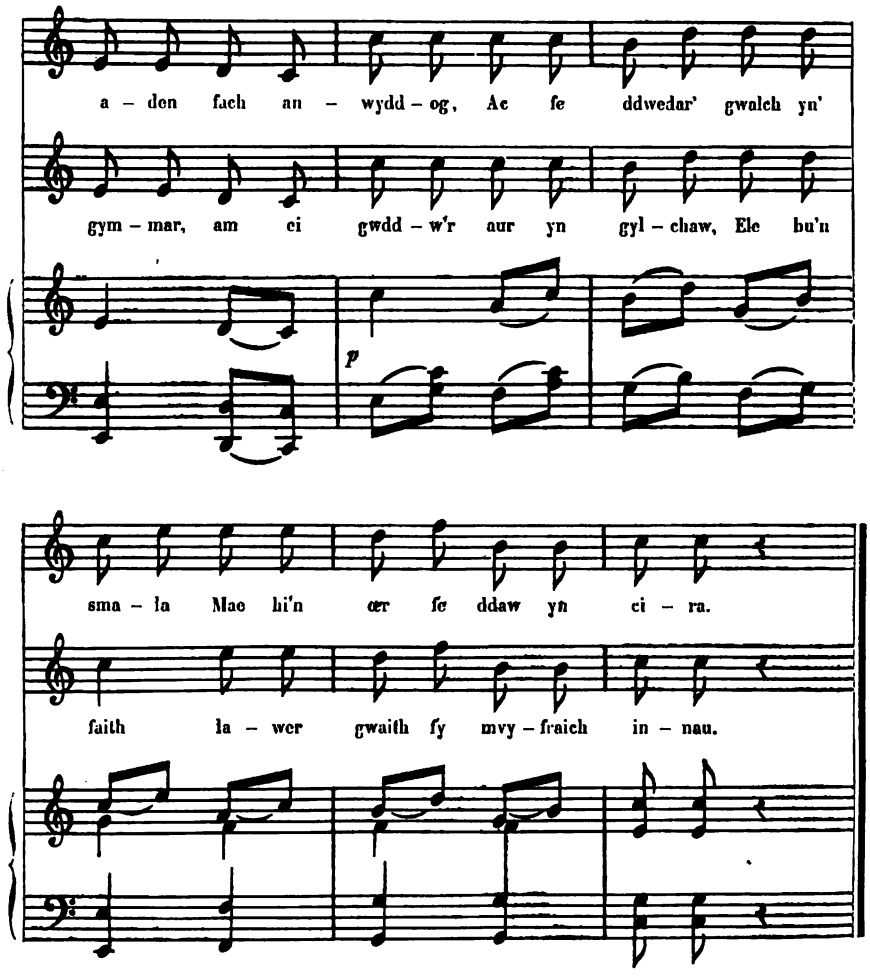
Allegretto.

HARPE.

Blod – a'ur flwyddyn yw f'au wyl – yd. Eb – rill,

Min – nau bry – nais gan y brenhin, Bri – gy Bor – far grai – gy


Mai, Me – hef – in he – fyd, Elewyrch haul yn twyn ar gys – god, Agwen –
Ber – wyn, Bil – diaf gws – tall ar y gwastad, I fwy'n lla – wen uwchlaw
ith – en y gen – et – hod. Ro – Lin
cor – wen gyd – a'm Ca – riad. Hi' – dyw
goch œdd ar y rhi – nio,g, A'i ddwy
blo – dau, cœd ac ad – ar Hig – w'r u – nig fun ddi –



« C'est dans les *Pennillion*, dit M. Alfred Erny[1], que se montre dans toute sa vivacité le véritable talent d'improvisation que les Gallois possèdent comme les Basques et les Bretons. Deux concurrents chantent, avec ou sans accompagnement de harpe, des stances appelées *Pennillion*. Le premier improvise des vers et les chante; le second reprend l'air et introduit dans la réplique une pointe comique et satirique. D'autres improvisateurs les suivent, et tant

[1] *Voyage dans le pays de Galles.*

qu'il se trouve un champion, le joyeux combat continue. Cela dure quelquefois toute la nuit. »

Ceci, comme on le voit, est encore une autre manière de chanter les *Pennillion*, puisque c'est un dialogue non pas entre le chanteur et le harpiste, mais entre un chanteur et d'autres chanteurs, sans que la harpe intervienne. A l'époque du *Cambrensis*[1], on voyait des compagnies de jeunes gens, qui ne connaissaient d'autre profession que celle des armes, entrer dans toutes les maisons indistinctement et y jouir librement de la conversation des jeunes personnes; ils joignaient leurs voix aux accords de la harpe et passaient la journée dans la gaieté la plus animée.

« Aujourd'hui encore, dit un auteur du siècle dernier[2], plusieurs personnes des deux sexes se réunissent autour d'un harpiste et chantent alternativement des *Pennillion* ou stances, de composition ancienne ou moderne. Les jeunes gens commencent ordinairement la soirée par la danse et, quand ils sont fatigués, ils se mettent à chanter. Ils dansent, chantent, boivent tour à tour, non pendant des heures mais pendant des jours entiers et même des semaines; ils ne mesurent le temps que sur la durée de leur gaieté ou de leurs plaisirs. Beaucoup ont la mémoire garnie de centaines de *Pennillion* qu'ils tiennent toujours prêts pour répondre à tout sujet qui leur est proposé : si la mémoire leur fait défaut, ils en improvisent aussitôt d'appropriés à la circonstance. Les sujets sont généralement gais; les uns sont satiriques, les autres traitent de l'amour : ce sont ces derniers que l'on écoute de préférence. Ils chantent ainsi sans interruption et sans jamais redire la même stance; car, s'ils se répétaient, leur honneur de chanteurs serait compromis. C'est dans les comtés montagneux du Merioneth et de Caernarvon que ces usages ruraux se sont le mieux conservés. »

Bien que la traduction de ces petits poèmes soit difficile, j'ai

[1] Giraldus Cambrensis, *Walliæ descriptio*.

[2] Pennant, *A Journey to Snowdon*.

tenu à en donner quelques strophes. Il est certain qu'en changeant d'idiome, ils perdent la plus grande partie de leurs qualités; néanmoins le lecteur pourra juger du genre d'esprit dont ils sont animés d'habitude.

À LA HARPE.

Que la harpe est belle dans sa forme gracieuse!
Ses célestes harmonies ravissent notre âme.
Moins variés sont les chants du printemps,
Quand l'amour et le plaisir embellissent le bocage.
C'est par elle que respirent les Muses;
C'est par elle qu'elles ravissent l'esprit;
C'est par elle qu'elles inspirent les doux chants.

À GWEN.

I

Reviens, ô charmante Gwen;
Sois bonne, sois indulgente;
Écoute la prière de ton adorateur.
Nul, je le sais bien,
N'est plus aveugle que moi;
Mais nul non plus
N'adore comme moi ta beauté.

II

Ne me dédaigne pas
Parce que je suis pauvre.
Je n'ai point de fortune, j'en conviens;
Mais si tu consens
A partager mon sort,
Je serai trop riche
Te possédant.

À UNE BELLE.

Ton teint, tes yeux, ta grâce,
Ta main, ton pied léger
Et ton séduisant sourire,
Tes regards tendres,
Tes douces paroles,
Sont les arbitres de ma vie.
A moi ton cœur, ma belle,
Mais à toi aussi mes jours.

I

Si tu doutes de ma constance,
Mets ta main sur mon cœur;
Prends garde d'appuyer trop fort,
N'ajoute pas à la douleur
Qui opprime ce cœur aimant.

II

Ah! si tu veux briser ce malheureux cœur,
Ne le torture pas par de longues angoisses;
De grâce ne le fais pas périr à petit feu,
Qu'il se fonde et disparaisse plus vite
Que la neige qui couvre les montagnes.

Aimer est une peine amère;
Et pourtant ignorer cette peine
Est une peine plus dure encore.
De toutes les peines, la plus grande,
C'est la peine d'aimer sans espoir.

Je redoute deux ennemis
Que je voudrais pourtant tout près de moi.
Oh! que ne suis-je entre ces deux adversaires!
Ma bien-aimée devine-t-elle?
Je parle de ses genoux.

I

Mon cœur est assiégé de tendres désirs;
L'amour attise le feu qui le dévore,
Et la constance augmente la flamme
Qui ne cesse d'y brûler.

II

Ne t'étonne donc pas que mon sein agité
Soit possédé d'une ardeur insensée,
Que les passions attendrissantes que tu fais naître
S'échappent en torrents de mes yeux.

DÉSIRS ET REGRETS.

I

Mon cœur ne soupire pas après les jouissances
Si enviées que donnent la richesse et le pouvoir;
Ce qu'il ambitionne, ce qu'il convoite,
C'est le visage ingénu d'une vierge aimée;
Ce qu'il implore, c'est le baiser sincère
D'un sincère et fidèle amour.

II

On achète une beauté vénale;
On peut acquérir de la terre;
On amasse aussi des richesses,
Mais le bonheur n'est pas à vendre :
Il faut le chercher
Dans les bras d'une belle.

III

Il existe une femme,
Une créature divine,
Dont les charmes occupent ma pensée;
Mon cœur endormi, trop violemment ému,
S'est réveillé, hélas!
Et rêves d'amour ont fui.

SATIRE.

Les charmes de la femme
Se flétrissent avant l'âge;
Ses yeux s'éteignent,
Ses dents tombent;
Mais aussi longtemps
Qu'il lui reste un souffle de vie,
Chose étrange ! jamais
Ne s'arrête sa langue.

AUTRE SATIRE.

(*Allusion au choix d'une femme.*)

En cueillant un bouquet pour mon cœur,
J'ai refusé de toucher aux fleurs odorantes;
J'ai dédaigné le lys, j'ai délaissé la rose;
Hélas! imprudent!
D'une ortie j'ai fait mon lot.

PASTORALE.

I

Joyeux est l'oiseau qui voltige dans les airs;
Il ne laboure ni ne récolte;
Son seul devoir est de chanter
L'été, l'hiver, l'automne et le printemps.

II

Quand vient la nuit, il a trouvé sa pitance;
Peu lui importe ce qui doit survenir.
Le changement de saison n'a rien qui l'effraye :
Il sait qu'à ses besoins le ciel pourvoira.

III

Quand sur la branche il est gaiement perché,
Quand il chante en secouant ses ailes diaprées,
Il se rit des trésors et gazouille ses airs
Qui le plongent dans un délire sans frein.

STANCES À L'AMOUR CONJUGAL.

I

Allons, rien ne sert d'aimer ce qui déplaît,
Ma chère Winifreda, retiens bien ces paroles :
Ne différons pas de jouir de la bonté céleste;
N'ayons ni trop d'orgueil ni trop d'humilité.

II

Qu'importe que nous ne participions pas aux faveurs royales,
Qu'importe que de pompeux titres ne nous donnent pas un rang élevé,
Il nous faut des honneurs plus vrais :
Soyons vertueux, si nous voulons être heureux.

III

Tant que la vertu sera notre seul but,
Partout notre nom sera prononcé honorablement;
Et les grands verront avec stupéfaction
Le respect témoigné à des roturiers comme nous.

IV

Chaque saison viendra nous apporter
Les choses nécessaires à nos modestes besoins;
Notre existence sera dirigée par la raison,
Et c'est ainsi que l'on passe une bonne vie.

V

Nous traverserons le bel âge
En nous aimant tendrement;
Nous atteindrons la vieillesse
L'un sur l'autre appuyés,
Et la main dans la main.
La douce paix régnera chez nous,
Et les enfants au doux sourire
Couronneront notre couche bénie.

VI

Que j'aimerai ces chers petits,
Qui accourront se jeter dans mes jambes

Et grimperont sur mes genoux!
Je retrouverai sur leurs visages
Les traits chéris de mon amie.
Avec quel bonheur j'entendrai
Leurs petites bouches mutines
Balbutier la langue de leur mère!

VII

Et quand le temps, dans son cours destructeur,
Croira s'être emparé de nos joies et de nos plaisirs,
Tu seras encore courtisée dans tes filles,
Et moi, je ferai la cour dans mes garçons.

LE CHANT DU COUCOU À MERIONETH.

I

Quelque chose que j'aie pu voir sous les cieux,
Régions où abondent les plaines fertiles,
Réunions d'amis dans lesquelles retentissent
Les éclats de la plus franche gaieté,
Quand les coupes pleines de vin fumeux
Font le tour des tables chargées,
Tout cela ne vaut pas tes retraites,
O ma douce Mervinia!

II

On dira que les rochers de Mervinia
Respirent la misère et la faim;
On dira qu'ils sont froids et nus,
Que l'on n'y voit point de verdure;
Et pourtant joie et bonheur y règnent.
Mais où a-t-on jamais entendu
Le rossignol égrener ses notes
Toute l'année sur les montagnes?

III

Où trouverait-on plus de magnificence?
Chacune de ses villageoises est une merveille.

La prudence de ses ménagères
Réjouit le cœur du voyageur ébloui.
C'est chez toi, Mervinia,
Que l'on trouve la beauté
Qui embrase les cœurs
Ou qui les met au désespoir.

IV

Pour moi, Mervinia, tu es aussi chère
Que peut l'être la liberté
A l'oiseau qui fend l'espace;
Tu m'es aussi précieuse
Que pour le nouveau-né
Le lait qui le nourrit et qu'il appelle.
Que ne puis-je, ô terre chérie,
Te prouver combien je te suis dévoué!

V

O harpe mélodieuse! ô sons harmonieux!
Les chants alternent à la ronde
Quand les amis sont réunis.
Laissons à l'avare les soucis.
Que vos voix sont agréables, mes amis,
Quand, autour du foyer,
Les belles et gracieuses Merviniennes
Les accompagnent sur leurs lyres!

VI

Mais les plaisirs dans lesquels je me plonge,
Les joies nouvelles après lesquelles je cours,
Les mers et les pays que j'ai parcourus,
N'ont point satisfait mon âme:
C'est vers toi, Mervinia,
Que je veux revenir;
C'est pour toi que mon cœur
Fait serment de battre toujours.

Je pourrais multiplier ces citations, mais il faut savoir se borner.

En insistant davantage je craindrais, malgré la valeur poétique de ces petites pièces, de devenir fastidieux à la longue. Les pages qui précèdent renferment amplement de quoi édifier le lecteur sur les *Pennillion* et leur musique.

CHAPITRE XV.

LE BARDISME DEPUIS L'AVÈNEMENT DES TUDORS JUSQU'À NOS JOURS. CONCLUSION.

L'avènement d'un Tudor au trône d'Angleterre en la personne de Henri VII, arrière-petit-fils d'Owen Glendwr, fit concevoir aux Welches le plus enivrant espoir. N'y voyaient-ils pas la réalisation des prophéties de Merlin et de Taliesin? La couronne de Bretagne n'appartenait-elle pas enfin à un prince de race kymrique? La Cambrie allait donc être libre, puisqu'un de ses enfants tenait le sceptre et n'avait qu'un mot à dire pour rendre l'indépendance à la terre natale de ses aïeux. Décevantes espérances! Henri, roi d'Angleterre avant tout, n'eut pas un instant l'idée de rendre au pays de Galles la moindre des libertés dont l'avaient dépouillé ses prédécesseurs les princes des maisons d'York et de Lancastre. Les *Eisteddfodau* avaient été interdits, il ne permit pas qu'on les rétablît; bref, il adopta entièrement la politique suivie avant lui par les souverains anglais à l'égard de leurs sujets welches.

On put croire un moment que son fils, Henri VIII, ferait refleurir les beaux jours de la Cambrie; nouvelles illusions! Ce prince, qui avait, dit-on, de grandes connaissances musicales, qui jouait de plusieurs instruments et qui a même composé des antiennes à quatre voix, chantées longtemps encore après sa mort dans la chapelle royale de Windsor, essaya pourtant d'être le restaurateur de la muse cambro-bretonne. S'il n'y parvint pas, il ne faut pas lui imputer cet insuccès, qui tint d'abord à une scission profonde entre les bardes, et ensuite à des complications politiques qui inquiétèrent le roi et lui ôtèrent l'envie de recommencer l'épreuve. Il est certain qu'il voulut relever les *Eisteddfodau*, tombés en désuétude; nous en trouvons la preuve dans le res-

crit suivant, qui fut publié et affiché, en 1523, dans tout le pays de Galles :

« Savoir faisons à tous bourgeois ou manants qui les présentes verront, qu'un *Eisteddfod* des maîtres en poésie et en musique sera tenu dans la ville de Caerwys, comté de Flint, le deuxième jour de juillet 1523, quinzième année du règne de notre Sire Henri VIII, et sur son ordre, devant Richard ab Howel ab Iwan Vaughan, Esq., assisté de Sir William Griffith et de Sir Roger Salsbri, et sur l'avis de Griffith ab Iwan ab Llewelyn Vaughan et du chef barde (*chaird bard*) Tudor Aled, ainsi que d'autres gentilshommes et lettrés, afin de rétablir l'ordre et la paix parmi les maîtres en poésie et en musique, et de régulariser leur art et leur profession. »

Cette tentative n'eut pas le succès qu'en avait espéré le roi. Les bardes de l'ancienne et célèbre école de Caermarthen n'ayant pu se mettre d'accord avec ceux du Glamorgan sur un point de scolastique, une querelle s'en suivit, des mots aigres furent échangés, et le *Gorsedd* se termina sans que rien eût été fait pour seconder les bonnes intentions du roi. Du reste, il faut reconnaître que Henri VIII n'avait pas une tendresse bien vive pour le pays d'où il était sorti; ce qui le prouve, c'est qu'il s'efforça d'en détruire les anciennes coutumes et la langue. Ainsi, la Bible ayant été traduite en gallois, sous son règne, par Giles de Kérampuel, il en fit brûler tous les exemplaires qui purent être saisis et ordonna au clergé de condamner ce livre, sous le fallacieux prétexte que l'imperfection de la langue welche ne pouvait que rendre cette traduction suspecte et y faire fourmiller les erreurs, et qu'il fallait mettre l'intérêt de la foi au-dessus de celui de la langue welche. Cette ordonnance produisit précisément tout le contraire de ce qu'attendait Henri. Les Gallois se jetèrent sur les exemplaires de cette Bible, et si grand fut le succès de cette publication, que, de 1529 à 1829 (260 ans), il en a été imprimé et vendu *quatre cent dix-huit mille* exemplaires, de tous formats; ce qui donne

IMPRIMERIE NATIONALE.

presque un exemplaire pour chaque individu, la population parlant l'ancien idiome étant de six cent mille âmes[1].

Après une longue anarchie parmi les bardes, Élisabeth, qui, comme son père Henri VIII, était bonne musicienne et possédait sur la *virginale*[2] un talent remarquable, se décida, en 1567, à nommer des commissaires à l'effet de convoquer un *Eisteddfod*, qui serait tenu à Caerwys en 1568. Ces commissaires reçurent pour instructions de conférer les récompenses et les grades accoutumés aux musiciens les plus distingués et de rendre aux gradués leur antique privilège d'exercer leur profession à l'exclusion de tous «ménestrels, rimeurs ou ménétriers», lesquels étaient assimilés aux vagabonds et, comme tels, chassés du pays. Cette fois, les résultats furent plus favorables qu'en 1523, et le *Gorsedd* put se continuer pendant plusieurs années. Néanmoins le Gouvernement ne toléra rien qui pût faire croire aux Welches qu'il leur rendrait leur antique indépendance.

Sous la dynastie des Stuarts, la situation ne changea pas. Du reste, les évènements politiques, entre autres la mort de Charles Ier, occasionnèrent en Grande-Bretagne de trop grands bouleversements et des préoccupations trop graves, pour qu'on songeât à cultiver les arts. On avait autre chose à faire qu'à rimer des vers ou à composer de la musique.

Avec les Puritains ce fut encore bien pis, car ces énergumènes, hypocrites aux cheveux plats, faux dévots s'il en fut jamais, proscrivaient la musique, invention satanique, selon eux, et bonne seulement à corrompre et à perdre les âmes. On ne saura jamais

[1] H. de la Villemarqué, *Rapport sur la littérature du pays de Galles.*

[2] La *virginale*, espèce d'épinette ou de clavecin, instrument particulier à l'Angleterre, fut ainsi appelée, soit parce qu'elle était destinée à être jouée principalement par les jeunes filles, soit parce qu'on voulut flatter la reine Élisabeth, qui l'affectionnait. Le *Virginal Book* de cette princesse et celui de Lady Nevil, qui sont au Musée Britannique, contiennent certains morceaux de maîtres anglais du XVIe et du XVIIe siècle qui offriraient, même aujourd'hui, de sérieuses difficultés d'exécution aux pianistes les plus habiles.

tout le mal que fit à la Bretagne artistique cette secte néfaste et bigote.

Le règne de Jacques II ne fut ni assez prospère ni assez tranquille pour que les Welches pensassent à reprendre leurs *Gorsedd*. Après la chute de ce roi et l'élévation au trône de la maison d'Orange, le pays fut encore trop souvent agité par les troubles intérieurs et par les guerres extérieures pour que la poésie et la musique pussent être bien florissantes. Pourtant l'institution welche des *Eisteddfodau* ne disparut pas. Sous le règne de George II (1727), les bardes purent se réunir quelquefois, et Powel, harpiste gallois qui ne se faisait appeler que *le Barde*, joua souvent en présence de ce souverain. Il tirait de son instrument des sons si beaux et si émouvants, que Händel composa pour lui plusieurs morceaux qui figurent dans le premier recueil des *concertos* de ce grand maître. Edward Jones, dont j'ai déjà parlé et qui a fait plus que personne pour la régénération de la musique welche, était, en 1780, harpiste du prince de Galles. Les *Gorsedd* reprirent un nouvel éclat. Mais en 1796, dans un de ces congrès, Edward Williams (*Jolo Morganwg*) s'étant permis de déployer le drapeau tricolore français et de déclarer tout haut ses sympathies pour la grande révolution française, l'autorité anglaise s'émut du discours de ce barde et défendit les *Eisteddfodau*. « Le nom de Bonaparte, dit M. Ampère, fut pour quelque chose dans l'effroi des shérifs; et ainsi, par un jeu étrange de la fortune, le vieux bardisme gallois disparut devant l'ombre de Napoléon. »

Dans les premières années du siècle actuel, des artistes, des écrivains et des gens de lettres, convoqués par l'infatigable Edward Jones[1], se proposèrent de faire revivre les *Eisteiddfodau*, en fondant, sous le patronage de l'autorité royale, une association ayant pour objet la conservation et la continuation de la poésie et de la musique welches. Instituée en 1821, sous le titre de *Royal cambrian*

[1] Edward Jones est mort en 1825, dans un âge très avancé.

institution, elle tint un premier congrès à Caerwys, en 1822, et des médailles y furent distribuées aux meilleurs poètes, musiciens et grammairiens. Depuis lors, l'*Eisteddfod* a été convoqué périodiquement, un an et un jour d'avance, suivant « les rites et coutumes des bardes de Bretagne »; mais, par dérogation aux anciennes traditions druidiques qui voulaient que le *Gorsedd* durât trois jours, on décida qu'il aurait lieu pendant quatre jours et qu'il se tiendrait dans les Galles, soit à Caerwys, soit à Caernarvon, Denbigh ou Abergavenny.

Fétis[1], qui assista à l'*Eisteddfod* de 1829, dit que deux des morceaux annoncés au programme excitèrent surtout la curiosité : le premier était un chant de *Pennillion* exécuté par trois habitants du pays et accompagné sur la harpe welche; l'autre, un air gallois favori, avec des variations, joué sur la *triple-harp* par un ménestrel aveugle du Caernarvonshire. Ce barde portait au cou deux petites harpes, l'une en argent et l'autre en or, prix qu'il avait gagnés dans les *Eisteiddfodau* de Denbigh. Impossible de rien entendre de plus curieux que cette musique. Les *Pennillion* furent chantés par trois habitants de Manavon et de Nantglyn; chacun d'eux disait un couplet et prenait un accent différent du chanteur qui l'avait précédé. Parmi eux, un vieillard se faisait remarquer surtout par la chaleur qu'il mettait dans le débit de ces chants sauvages : on sentait en lui la conviction que ces chants étaient les plus beaux qui fussent au monde. Le barde aveugle de Caernarvon fut très applaudi.

En 1839, les Gallois, s'étant souvenus que nos Bretons armoricains leur sont unis par d'antiques liens de race et de langage, les convièrent à une fête nationale. M. de la Villemarqué[2], qui y prit part comme délégué, en a laissé deux relations auxquelles j'emprunte les détails suivants.

[1] *Curiosités de la musique.*

[2] *Contes populaires des anciens Bretons* et *Rapport sur la littérature du pays de Galles.*

Dès que l'arrivée des délégués fut connue, toutes les cloches de la ville (Abergavenny) annoncèrent le commencement de la fête et une foule immense de Gallois et de Galloises, revêtus de leurs habits de gala ou du costume national, tous portant à la boutonnière le poireau symbolique[1] de satin vert et bleu et d'argent (voyez figure 8), se dirigea vers le lieu de la fête. De toutes les parties du pays accoururent les montagnards et les habitants des

Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 10.

vallées. Des arcs de triomphe de verdure et de fleurs s'élevaient dans les rues et les maisons étaient pavoisées aux couleurs blanches et vertes, emblèmes de la nation. La couronne d'or des Galles (fig. 9), avec son blanc panache de plumes ondoyantes, et les vieux drapeaux cambriens, avec leur dragon rouge (fig. 10), ou-

[1] La véritable origine de ce symbole est enveloppée d'une obscurité impénétrable.

vraient la marche; venait ensuite la corporation des bardes, guidée par ceux de ses membres qui avaient été couronnés aux précédents congrès; douze harpistes, montés sur un char traîné par six chevaux blancs, les accompagnaient et faisaient résonner leurs harpes, au milieu des hourras poussés par toute la population, ivre de joie.

Le président ouvrit la séance par un discours où il se félicitait de voir les Bretons d'Armorique venir, après douze cents ans, se réunir à leurs frères insulaires et prêter à la solennité un éclat nouveau et un caractère inouï dans les annales du monde. Après quoi, l'orchestre donna le signal des joûtes. Les montagnards du Nord entrèrent en lice avec les hommes des vallées méridionales; les prix de poésie, de musique et de chant furent vivement disputés. On remarquait parmi les concurrents un vieux barde aveugle, de la dernière classe du peuple. Il venait de faire trente lieues pour assister à la fête; la sueur inondait son front, ses pieds étaient blancs de poussière. Il monta péniblement les degrés du théâtre, appuyé d'une main sur son fils, de l'autre sur son bâton de voyage. Tandis qu'il chantait, dans l'idiome du pays, des vers improvisés,

Voici la tradition la plus répandue : Cadwallon, fils de Cadran, qui, en 693, prit le titre de roi des Bretons, fit pendant trente ans une guerre incessante aux Saxons dans les comtés du Nord. Il fut vainqueur, dit-on, dans quatorze batailles et soixante escarmouches. Dans l'une de ces affaires, les Saxons, pour les tromper, avaient pris le costume breton. Cadwallon, s'en étant aperçu, ordonna à ses soldats d'arracher tous les poireaux d'un champ voisin et d'en attacher chacun un à leur casque. De cette façon, il fut impossible aux Kymrys de ne pas reconnaître leurs ennemis. *Ab Jolo* (Taliesin Williams) raconte le fait autrement et le rajeunit de six siècles. En 1346, dit-il, fut livrée la bataille de Crécy, où les Welches se couvrirent de gloire en combattant pour Édouard, dit le prince Noir. Ce fut alors que le capitaine Cadwgan Noel conseilla aux Gallois, la bataille ayant lieu dans un champ de poireaux, de mettre des poireaux sur leurs heaumes, et quand ils regardèrent autour d'eux, tous ceux qui se trouvaient en cet endroit étaient des Welches. C'est de là qu'ils prirent le poireau pour signe distinctif. Il m'est difficile de comprendre pourquoi les Kymrys firent un emblème national d'une plante arrachée, non pendant leurs luttes pour l'indépendance de leur pays, mais pendant une bataille contre les Français, leurs amis, en faveur des Anglais, leurs envahisseurs, et pour perpétuer une victoire qui était tout à la gloire de l'Angleterre. (Voyez *Jolo manuscripts*. Notes.)

en s'accompagnant de la harpe à trois rangs de cordes, l'émotion faisait trembler sa voix et des larmes coulaient de ses yeux. Une harpe d'honneur lui fut décernée par acclamation; il la reçut à genoux des mains d'une des plus nobles dames de l'assemblée, aussi heureuse de la lui remettre qu'il était fier de la tenir d'elle.

La fête se prolongea le lendemain et le jour suivant; elle se termina par un banquet solennel. On but avec transport à la fraternité renaissante de la Cambrie et de l'Armorique. M. de la Villemarqué improvisa en breton armoricain un chant commémoratif de cet évènement, et il fait remarquer avec enthousiasme que presque toutes ses paroles furent comprises de l'assemblée, quoiqu'il ne se fût pas exprimé en gallois.

De son côté, M. Alfred Erny[1] assista à l'*Eisteddfod* de 1862, tenu à Caernarvon. Je profiterai également des détails qu'il en a donnés. La réunion devait avoir lieu dans l'intérieur du château. Des milliers de personnes étaient accourues de tous les points du pays, et la ville, décorée d'arcs de triomphe, était pavoisée de bannières de toutes sortes. Le comité de l'*Eisteddfod* se réunit à l'hôtel de ville et de là se rendit processionnellement, précédé de la musique militaire, à la *Pierre du Gorsedd*, sur la place du château. Deux servants, qui avaient tiré l'épée, la déposèrent en signe de paix et de concorde aux pieds du président[2], qui, la tête nue, ouvrit la cérémonie par la proclamation suivante, empruntée aux temps les plus reculés :

« La vérité contre le monde (*Y gwyr yr Erbin y Bid*)!

« En l'an 1862, le soleil approchant de l'équinoxe d'automne, le matin du vingt-septième jour d'août, après exacte proclamation et avis d'un an et un jour, ce *Gorsedd* est ouvert près du château royal de Caernarvon, dans la province de Gwynedd, avec appel à tous ceux qui voudront se rendre à cette réunion, où ne sera dégainée contre eux aucune arme et où jugement sera prononcé

[1] *Voyage dans le pays de Galles.*

[2] Voyez au chapitre v ce que j'ai dit à ce sujet.

sur toutes les œuvres poétiques soumises à son appréciation, à la face du soleil et devant l'œil de lumière !

« La vérité contre le monde ! »

Le cortège se dirigea ensuite vers le château, au son des trompettes, et prit place sous une tente immense, disposée pour recevoir de quatre à cinq mille personnes. Après plusieurs discours, eut lieu le concours de harpe. « Tout autour de moi, dit M. Erny, je remarquai des *Ariandlws*, décoration bardique que l'on donnait anciennement au meilleur joueur de harpe, qui la portait sur la poitrine. La couronne qui l'orne ressemble à celle du prince de Galles. » On se sépara vers les quatre heures pour se réunir le soir dans un grand concert. La deuxième journée s'ouvrit, comme la première, à la Pierre du Gorsedd, et on remit au lendemain la distribution des récompenses. M. Erny dit avoir vu un paysan se lever et lire des poèmes kymriques dont quelques-uns contenaient de deux à quatre mille vers. Cette poésie a un caractère qui ne souffre guère la traduction. Les récompenses bardiques étaient données par une jeune et jolie dame devant laquelle chaque heureux concurrent venait s'agenouiller pour recevoir de sa main la médaille attachée à un ruban bleu. « Contrairement aux traditions, ajoute notre narrateur, l'*Eisteddfod* devait avoir une quatrième journée; mais la dernière séance fut presque vide, et cette innovation anglaise échoua devant les souvenirs du peuple. »

Le chant choral n'a pas cessé d'être en honneur dans le pays de Galles; il y est toujours cultivé avec passion, on pourrait presque dire avec religion. L'*Union chorale des Galles du Sud* notamment s'est acquis une renommée bien méritée. En 1873, elle s'est fait entendre avec un tel succès au *Crystal Palace* de Londres, que les Welches établis dans la métropole de l'Angleterre se sont cotisés pour lui offrir une magnifique coupe d'argent ciselé. Le prince de Galles voulut entendre ces chanteurs. La séance eut lieu sur la pelouse de Marlborough House, en présence du prince et de la princesse de Galles, de la cezarewna de Russie et de plu-

sieurs membres de la famille royale. Cette audition réussit également très bien et plusieurs morceaux furent redemandés. Le *Times* du 16 juillet 1873, qui rend compte de ce concert, dit : « L'instinct rythmique extraordinaire qui caractérise les choristes welches fut très remarqué. Rien ne les déconcerte, rien ne les fait broncher; ils chantent comme si c'était leur manière habituelle de s'exprimer. La qualité et la fraîcheur de leurs voix, hommes, femmes et enfants, donnent à leurs chants un charme indéfinissable. »

Depuis un peu plus d'un demi-siècle, les *Eisteddfodau* annuels se sont succédé régulièrement; mais il faut bien avouer que leur ancien caractère ne s'est pas conservé intact et que des éléments étrangers sont venus se mêler aux coutumes nationales. Les productions modernes s'y sont introduites en maîtresses et y ont été les plus écoutées et peut-être les plus appréciées. A côté des chants bardiques les plus anciens, on entend, dans ces concerts, de grands airs martiaux avec tout leur cortège obligé de roulades, de fioritures, de *gargarismes*, et des morceaux de piano de la fantaisie la plus échevelée. Voilez-vous la face, ombres de Meylyr, de Gwalchmai et de Cyndelew! Dans sa marche conquérante et irrésistible, le piano envahit vos montagnes et menace de détrôner la harpe, votre *telyn* chérie! A la rescousse, Gallois! résistez à cet envahisseur avec la même ténacité, le même courage que vos pères ont montré contre les Anglo-Saxons; sinon le règne de la harpe va finir chez vous, comme il a fini ailleurs. Hélas! qui sait si, dans un temps donné, ce noble instrument ne figurera pas dans un musée comme pièce curieuse et surannée? Qui sait combien de temps durera encore la *Royal cambrian institution?* Elle est assurément animée des sentiments les plus louables, mais elle ne saurait rappeler à la vie ce qui est mort et bien mort! Déjà la zizanie semble s'y mettre et je crains que ce germe de dissolution ne grandisse et n'entraîne avec lui les derniers restes de la

nationalité welche! Pourtant je veux espérer que ce triste présage ne se réalisera pas; aussi, en terminant cet ouvrage, trop imparfait à mon gré, je fais les vœux les plus sincères pour que longtemps encore les descendants des Kymrys fassent flotter leur noble bannière et qu'ils triomphent dans les luttes artistiques, *yn nawdd Duw a'i tanguef* « avec la protection de Dieu et sa paix ». Seules ces victoires-là sont enviables : ce sont elles qui profitent le plus et qui coûtent le moins à l'humanité.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE.

Alain des Îles (Alanus de Insulis). *Prophetia Merlini Ambrosii britanni sua*, etc. Francfort, 1603.

Anonyme. *Chronicon saxonicum* (trad. Gibson.)

—— *The cambro-british register*. Londres, 1820, 2 vol. in-8°.

—— *The cambrian register for the year 1796*. Londres, 1799, 2 vol. in-8°.

—— *Northern antiquities*. Londres, 2 vol. in-8°.

—— *Visite au tombeau de Merlin*, dans la *Revue de Paris*, mai 1838.

—— *La vita di Merlino e le sue prophetie. Historia de che lui fece le quale traetano delle cose che hano auenire*. Venise, 1507, in-4°.

Auvergne (Gorret de la Tour d'). *Nouvelles recherches sur la langue, l'origine et les antiquités des Bretons*. Bayonne, 1792, 1 vol.

—— *Origines gauloises* puisées dans leur vraie source. Hambourg, 1801, 1 vol. in-8°.

Bède le Vénérable. *Historiæ ecclesiasticæ gentis Anglorum libri V*. Cantabrigiæ, 1643, in-fol.

—— *De priscis Anglorum legibus libri sermone anglico*, etc. Cantabrigiæ, 1644, 2 vol. in-fol.

Borderie (De la). *Les Bretons insulaires et les Anglo-Saxons du ve au viie siècle*. Paris, 1873, 1 vol. in-12.

Botidoux. *Des Celtes antérieurs aux temps historiques*. Paris, 1817, 1 vol.

Boucher de Perthes. *Contes armoricains et souvenirs de Basse-Bretagne*. Paris, 1851, 1 vol. in-18.

Boulard. *Le roman de l'enchanteur Merlin, remis en bon français*. Paris, 1797, 3 vol. in-12.

Brinley Richards. *The songs of Wales*. Londres, 1873, 1 vol. in-4°.

Brook (Miss). *Irish poetry*. 1 vol.

Brown and Pittmann. *Songs of Scotland*. Londres, 1873, 1 vol. in-4°.

Brunne. *Chronicle from the death of Cadwaladr to the end of Edward the First's reign*. Oxford, 1725, 2 vol. in-8°.

Bugeaud. *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest*. Niort, 2 vol. in-8°.

Burney (Le D^r). *A general history of music*. Londres, 1776-1788, 4 vol. in-4°.

Bunting. *Ancient chants of Ireland*. Dublin, 1840, 1 vol. in-4°.

Cambry. *Monuments celtiques*. 1 vol.

Campbell. *Popular tales of the welsh-highlands orally collected with a translation*. Édimbourg, 1860-1862, 4 vol. in-8°.

César (Jules). *De bello gallico*. Leipzig, 1805 (édition Oberlin).

Chappell. *Popular music of the olden tiste*. Londres, 1859, 2 vol in-8°.

Clément (Félix). *Histoire de la musique religieuse*. Paris, 1860, 1 vol. in-8°.

Corson (Guillotin de). *Récits historiques, traditions et légendes de Haute-Bretagne*. Redon, 1 vol. in-12.

Courson (Aurélien de). *Histoire des peuples bretons dans la Gaule et dans les Îles Britanniques*. Saint-Brieuc, 2 vol. in-8°.

Courson (Aurélien de). *La Bretagne du ve au viie siècle.* Paris, 1863, 1 vol. in-4°.

Crocker. *Fairy legends of Wales.* 1 vol.

Daru. *Histoire de Bretagne.* 1 vol.

Dauney. *The ancient melodies of Scotland from a manuscript of the reign of king James VI.* Édimbourg, 1838, 1 vol. in-4°.

Davies (Le D^r). *Welsh-latin and latin-welsh dictionary.* Londres, 1632, 1 vol. in-folio.

—— *Antiquæ linguæ britannicæ rudimenta.* Londres, 1621, 1 vol. in-8°.

Davies (Edward). *Celtic researches on the origine, tradition and language.* Londres, 1804, 1 vol. in-8°.

Dom Legallois. *Recherches sur les origines de la Bretagne.* 1 vol.

Dom Lobineau. *Histoire de la Bretagne.* 1 vol. in-8°.

Dom Martin. *La religion des Gaulois.* 1 vol.

Dom Maurice. *Histoire de la Bretagne,* 1 vol. in-8°.

Ellis. *Specimens of the english poets and specimens of early metrical romances.* Londres, 1805, 1 vol. in-8°.

Erny (Alfred). *Voyage dans le pays de Galles* (extrait du *Tour du monde,* 8e année). Paris, 1867.

Evans (Evan). *Specimens of welsh poetry.* 1 vol.

Fétis (F.-J.). *Curiosités de la musique.* Paris, 1830, 1 vol. in-8°.

—— *Philosophie de la musique.* Paris, 1835, 1 vol. in-8°.

—— *Biographie universelle des musiciens.* Paris, 1865, 8 vol. in-8°.

—— *Histoire générale de la musique.* Paris, 1876, 5 vol. in-8°.

Galli. *Essai sur le nom et la littérature des anciens Celtes.* Saint-Etienne, 1843, 1 vol.

Geoffroy de Monmouth (Galfridus Monumethensis). *Historia Britonum.*

—— *Prophéties de Merlin.* Paris, 1517.

Gerbert (L'abbé). *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum,* etc. Saint-Blaise, 1784, 3 vol. in-4°.

—— *De cantu et musica sacra a prima Ecclesiæ ætate,* etc. Saint-Blaise, 1774, 2 vol. in-4°.

Gildas. *De excidio Britanniæ historia* (édition Stevenson).

Giles (Le D^r). *History of the ancient Britons from the earliest period to the invasion of the Saxons.* Londres, 1847, 2 vol. in-8°.

Giraldus Cambrensis (Girald Barry). *Cambriæ descriptio et Itinerarium Walliæ Bardi Cambrensis,* etc.

Gomer. *A brief analysis of the literature and knowledge of the ancient Cymry Liud.* Londres, 1854, 1 vol. in-8°.

Guest (Lady Charlotte). *The Mabinogion or ancient romances of Wales, from the Liffr Coch or Hergest, and other welsh manuscripts.* Londres, 1849, en 7 parties.

Gunn. *An historical inquiry respecting the performance of the harp.* Édimbourg, 1807, 1 vol. in-8°.

Guthrie. *History of England.*

—— *Commercial and historical grammar.* Londres, 1810 (21e édition), 1 volume in-8°.

Hall. *British ballads.* Londres, 1842, 1 vol. in-8°.

Halliwell. *The nursery rhymes of the England, collected chiefly from oral traditions.* Londres, 1844, 1 vol.

Hardimann. *Irish minstrelsy of bardic remains of Ireland with a translation.* Londres, 1831, 2 vol. in-8°.

Hawkins. *History of science and practice of music.* Londres, 1776, 5 vol. in-4°.

Higgins. *The celtic druids.* Londres, 1827, 1 vol. in-4°.

Hingant. *Éléments de la grammaire bretonne.* Tréguier, 1869, 1 vol. in-8°.

Hogg. *The fabulous history of the ancient kingdom of Cornwall.* Londres, 1827, 1 vol.

Huntingdon. *Historia Anglorum* (publiée par Saville dans *Rerum anglicarum scriptores*). Francfort, 1601, 1 vol. in-fol.

Ingram. *The saxon chronicle with an english translation and notes critical and explanatory.* Londres, 1823, 1 vol. in-4°.

JONES (Edward). *Musical and Poetical Remains of the welsh bards.* Londres, 1784, 1 vol. in-fol.

—— *The bardic museum of primitive british literature and other rarities*, etc. Londres, 1802, 1 vol. in-fol.

JONES OWEN (Myvyr). *The myvyrian archaïology of Wales, collected out of ancient manuscripts.* Londres, 1801-1807, 3 vol. in-8°.

KERDANET. *Notice sur les littérateurs, poètes, bardes et troubadours de la Bretagne.* Nantes, 1818, 1 vol. in-8°.

KIRCHWOOD. *Highland's rites and customs.*

LEFLOCQ. *Étude de mythologie celtique.* Orléans, 1 vol. in-12.

LEGONIDEC. *Dictionnaire français-breton et breton-français.* Saint-Brieuc, 1847, 2 vol. in-4°.

LESIOUR. *Telin Gwengam* (La harpe de Guingamp). Quimper, 1869, brochure in-8°.

LEWIS. *History of Great Britain.* Londres, 1729, 1 vol. in-fol.

LEWIS MORRIS. *An account of the british or cambrian music.*

LHUYD. *Archæologia britannica. Antiquæ Britanniæ linguæ scriptorum quæ non impressa sunt catalogus.* Oxford, 1707, in-fol.

LINCY (Leroux de). *La chronique de Brut.* Rouen, 1838, 1 vol. in-12.

LITTLETON (Lord). *History of Henri II.*

LLEWELYN (Le Dr). *Historical and critical remarks on the british tongue.* Londres, 1769, 1 vol. in-8°.

LLOYD. *Britannicæ descriptionis commentariolum.*

LOGAN. *The scottish gaels or celtic manners, as preserved amongst the Higlanders.* Londres, 1831, 2 vol. in-8°.

LUZEL. *Gwerzion Breiz Izel* (chants populaires de la Bretagne). 1868, 1re partie.

—— *Contes et récits populaires des Bretons armoricains.* Nantes, 1869, broch. in-8°.

MAGNIN (Charles). Sur le *Barzas Breiz* (*Journal des Savants*, mai 1847).

MALERY and WRIGHT. *The history of the king Arthur and of the knights of the Round Table, compiled from the text of the edition of 1634.* Londres, 1858, 3 vol. in-12.

MARTIN (Henri). *Les Gaulois trois siècles avant Jésus-Christ.* Paris, 1855, brochure in-8°.

—— *Le mystère des bardes de l'île de Bretagne* (réponse à M. Leflocq), dans la *Revue archéologique*, janvier 1869.

—— *Histoire de France*, 1er vol. Introduction.

MICHEL (Francisque). *Chroniques anglo-normandes.* Rouen, 1836-1840, 2 vol.

—— *Vita Merlini caledoniensis.*

MOLLOY. *The songs of Ireland.* Londres, 1873. 1 vol. in-4°.

MONIN. *Monuments des anciens idiomes celtiques.* 1 vol.

NASH. *Taliesin or the bards and druids of Britain; a translation of the remains of the earliest welsh bards and an examination of the bardic mysteries.* Londres, 1858, 1 vol. in-8°.

NENNIUS. *Historia Britonum* (édition Stevenson).

NICHOLAS (Le Dr). *Antiquities of Wales.* 1 vol. in-8°.

O'CURRY. *Lectures on the manners and customs of the ancient Irish, with an introduction by Mr Sullivan.* Londres et Dublin, 1873, 3 vol. in-8°.

OWEN (Le Dr). *History of the ancient Britons.* Londres, 1743, 1 vol. in-8°.

OWEN PUGHE. *Cambrian biography or historical notices of celebrated men among the ancient Britons.* Londres, 1808, 1 vol. in-18.

—— *British Remains.* Londres, 1777, 1 vol. in-8°.

—— *Memoirs of Owain Glyndwr.* Londres, 1775, 1 vol. in-4°.

—— *Dictionary and grammar of the welsh language explained in english.* Londres, 1803, 2 vol. in-8°.

OWEN JOHN (Owain Alaw). *Gems of welsh melody.* Londres, 1873, 1 vol. in-fol.

PARRY (John). *The welsh harper.* Londres, 1839, 1 vol. in-fol.

PEIGNOT. *Tableau de mœurs au xe siècle ou la cour et les lois de Howel le Bon.* Paris, 1832, 1 vol. in-8°.

PELLOUTIER. *Histoire des Celtes et particulièrement des Gaulois et des Germains, depuis les temps fabuleux jusqu'à la prise de Rome par les Gaulois.* Paris, 1770-1771, 8 vol. in-12.

PENHOET. *Archéologie armoricaine, faisant suite aux Recherches historiques de la Bretagne.* Paris, 1814, 1 vol. in-4°.

PENNANT. *A tour in Wales.* Londres, 1784, 2 vol. in-4°.

—— *A journey to Snowdon.* Londres, 1 vol.

PERCY. *Reliquies of ancient poetry.*

PETIT. *Broceliande, en deux journées. Guide du touriste à la forêt de Paimpont.* Rennes, 1859, 1 vol. in-8°.

PICHOT. *L'Irlande et le pays de Galles.* Paris, 1850, 2 vol. in-8°.

PICTET (Adolphe). *De l'affinité des langues celtiques avec le sanscrit.* Paris, 1837, 1 vol. in-8°.

—— *Le mystère des bardes de l'île de Bretagne* (extrait de la *Bibliothèque de Genève*, 1853).

POSTE (Beale). *Britannia anglica.*

POWEL. *History of Wales from Cadwaladr to Llewelyn* (chronique de Caradoc de Llangarvan).

PRICE (Carnhuanawc). *A tour through Britanny.* 1 vol. in-8°.

—— *Hanes Cymru* (Histoire des Kymrys). 1 vol. in-8°.

PROBERT. *Triades de l'île de Bretagne.* (Traduit du gaélique.)

REES (Le rév.). *Liber Landavensis.* Llandovery, 1 vol. in-8°.

—— *Chronicon saxonicum.* (Traduction Gibson.)

REES MEYRICK. *Morganiæ archaiographia.* 1578.

REINAUD (Jean). *Le druidisme.* (*Encyclopédie nouvelle.*)

REYNAUD (Jean). *L'esprit des Gaules.* (*Encyclopédie nouvelle.*)

RHYDDERCH. *Grammadey cymraeg or welsh grammar.* Strewsbury, 1728, 1 vol. in-12.

RHYS (Le D^r). *Grammatical institutes of the welsh language.*

RHYS (John Davis). *Cambro-britannicæ cymrescæ linguæ institutiones.*

RICE (Jones). *Gorchestion Beirdd Cymry.* Londres, 1 vol. in-4°.

RITSON. *Life of king Arthur from ancient historians and other documents.* Londres, 1825, 1 vol.

—— ~~*Mémoirs of the Celtic and Gaels.* 1827,~~ 1 vol.

ROBERTS. *Sketch of the early history of the Cymry or ancient Britons.* Londres, 1803, 1 vol. in-8°.

ROSTRENEN. *Grammaire française-celtique ou française-bretonne.* Rennes, 1738, 1 vol. in-12.

ROWLAND. *Mona antiqua* (2e édition).

RYMER (Thomas). *Fœdera, conventiones, literæ et cujuscunque generis*, etc. Hagæ Comitis, 1739-1745, 10 vol. in-fol.

SKENE. *The four ancient books of Wales, containing the cymric poems attributed to the bards of the sixth century.* Édimbourg, 1868, 2 vol. in-8°.

SPURREL. *Welsh grammar.* 1 vol. in-8°.

STEPHENS (Thomas). *The literatur of the Cymry.* Londres, 1849, 1 vol. in-8°.

TAYA (Baron du). *Broceliande. Ses chevaliers et quelques légendes.* Rennes, 1839, 1 vol. in-8°.

THIERRY (Augustin). *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands.* Paris, 1852, 4 vol. in-8°.

THIERRY (Amédée). *Histoire des Gaulois.*

THOMAS (John). *Welsh melodies.* Londres, 1862, 2 vol. in-fol.

TURNER (Sharon). *Vindication of the genuineness of the ancient british bards poems.* Londres, 1803, 1 vol.

—— *History of the Anglo-Saxons from the*

earliest period to the norman conquest. Londres, 1828, 3 vol. in-8°.

URSIN. *Sur l'origine des peuples de l'Armorique et du pays de Galles.* (*Lycée armoricain.*) Nantes, 1825.

UTTERSON. *Select pièces of early popular poetry.* Londres, 1 vol. in-8°.

VALLANCEY. *Collectanea de rebus hibernicis.*

VILLEMARQUÉ (Hersart de la). *Barzas Breiz* (chants populaires de la Bretagne). Paris, 2 vol. in-12.

—— *Le grand mystère de Jésus. Étude sur le théâtre chez les nations antiques.* Paris, 1 vol. in-12.

—— *La légende celtique en Irlande, en Cambrie et en Bretagne.* Saint-Brieuc, 1859, 1 vol. in-12.

—— *Les bardes bretons.* Paris, 1 vol. in-12.

—— *Les romans de la Table ronde et les contes des anciens Bretons.* Paris, 1 vol. in-18.

—— *Myrdhynn ou l'enchanteur Merlin.* Paris, 1862, 1 vol. in-12.

VILLEMARQUÉ (Hersart de la). *Rapport au ministre sur la littérature du pays de Galles.* Paris, 1869, broch. in-8°.

WALKER. *Historical memoirs of the Irish bards.* Dublin, 1 vol. in-8°.

WALTER (Le rév.). *Dissertation on the welsh language.* Cambridge, 1771, 1 vol. in-8°.

WHITAKER. *Genuine history of the Britons.* 1 vol.

WILLIAM. *Biographical dictionary of eminent welshmen.* 1 vol.

WILLIAMS (Edward) (Jolo Morganwg). *Poems lyric and pastorals.* 1 vol. in-8°.

—— *Jolo manuscripts, a selection of ancient welsh manners.* Llandovery, 1862, 1 vol. in-8°.

WOTTON and MOSES WILLIAMS. *Liffre ahjen Hywel Ddu, seu leges Walliæ ecclesiasticæ et civiles Hoeli Boni,* etc. Londres, 1730, 1 vol. in-folio.

WYNE. *History of Wales.* 1774, 1 vol. in-8°.

ZEUSS. *Grammatica celtica.* Leipzig, 1853, 2 vol. in-8°.

ERRATA.

Page 78, ligne 6, au lieu de : étudiant *venait*, lisez : *devenait*.
78, ligne 11, au lieu de : *il* était admis, lisez : *s'il* était.
81, ligne 18, au lieu de : dont *en* était, lisez : dont il était.
89, ligne 1[illegible], au lieu de : *jugeait*, lisez : *jugeait*.
119, lignes 20, 26, 28, au lieu de : *velsh*, lisez : *welsh*.
288, ligne 3, au lieu de : *Henri VIII*, lisez : *Henri VII*.
294, ligne 1, au lieu de : *brdes*, lisez : *bardes*.

Corrigé

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

LETTRE DE M. HENRI MARTIN..... VII

PRÉFACE..... IX

CHAPITRE PREMIER.

QUELQUES MOTS SUR LES TRIADES.

Le nombre *trois*. — Druides et bardes. — Le nombre *neuf*. — Degrés de descendance. — Les mystères des bardes de l'île de Bretagne. — Triades historico-mythologiques. — Triades théologiques ou mystiques. — Nennius..... 1

CHAPITRE II.

BARDES DRUIDIQUES OU PRIMITIFS.

Prononciation des lettres welches. — Les Celtes. — Rareté des documents kymriques. — Le monastère de *Bangor*. — L'histoire de *Scolan* est apocryphe. — Œuvres perdues. — *Bardus*. — *Blegwreg*. — Les bardes continuateurs des druides. — Origine du mot *Kymro*. — Émigration des Bretons en Armorique. — Maximes de la sagesse des bardes. — *Coelbren*. — Symboles végétaux. — Persistance de la croyance au druidisme. — «La vérité contre le monde.»..... 11

CHAPITRE III.

LES BARDES DU VIe AU Xe SIÈCLE.

Vortigern et les Saxons. — Haine des Kymrys pour les Saxons. — Le secret bardique. — *Jao* et *Jehovah*. — Les trois rayons divins. — Symbole bardique. — *Coelbren;* alphabet bardique. — Le bouleau. — Le noisetier. — *Taliesin*. — Il se pose en prophète. — Ses métamorphoses. — La fée *Coridwen* et *Gwyon*. — Critique de M. Leflocq. — Authenticité des poèmes du VIe siècle. — Tombeau de Taliesin. — *Aneurin*. — L'*Awen*. — *Gildas*. — Le *Gododin*. — Passion des Kymrys pour l'hydromel. — Le poème des *Mois*

IMPRIMERIE NATIONALE.

attribué faussement à Aneurin. — *Llywarch Hên.* — Ses vingt-quatre fils. — Sa mort et son tombeau. — Ses poèmes. — *Myrddhyn* ou *Merddyn*, ou *Merlin* l'enchanteur. — Signification de ce nom. — Sa naissance. — Merlin et Vortigern. — Geoffroy de Monmouth et les prophéties de Merlin. — *Celyddon.* — Les poèmes des *Affallenau*, des *Hoianau* et des *Gordoddau.* — L'*Historia Britonum.* — Influence des prophéties merliniennes. — Le porc, emblème des Kymrys. — *Viviane.* — Mort présumée de Merlin. — L'arbre de Merlin..... 24

CHAPITRE IV.

LES MABINOGION ET LE CYCLE D'ARTHUR.

D'où viennent les *Mabinogion.* — Naissance du roman et des contes dans les Galles. — *Jevan Wawr ab Diwlyth.* — *Arthur*, roi de Silurie. — Opposition des bardes. — La chronique de *Brut.* — Maître *Wace.* — *Mordred* ou *Medrod.* — *Genièvre*, *Enid* et *Tegaf*, femmes d'Arthur. — La belle Genièvre le trompe avec Medrod. — Incohérence des récits faits sur Genièvre. — Les chroniqueurs et l'adultère. — Mort d'Arthur. — *Morgane* et l'île d'*Afallon.* — *Giraldus Cambrensis.* — La Table ronde. — Son origine selon Merlin. — Son origine selon maître Wace. — Retour d'Arthur attendu par les Welches. — Henri II fait rechercher sa tombe. — Prétendue découverte de ses ossements. — Politique des princes cambriens..... 46

CHAPITRE V.

LÉGISLATION BARDIQUE.

SECTION I. — LOIS DE HOWEL DDA.

Maelmud et ses lois. — Restrictions imposées aux bardes. — *Cadwaladr.* — *Howel le Bon.* — Il fait écrire ses lois. — Devoirs des bardes. — Leurs privilèges. — Le barde du palais et le chef barde. — Officiers de la maison du roi. — Fonctions du barde du palais. — *Unbenaeth Prydain.* — Honneurs accordés à la musique par les princes du Nord. — Les nobles et la harpe. — La *telyn* et ses privilèges. — Harpe, coussin, échiquier. — Tristan. — Amour des princes pour la musique. — Le roi Alfred et Caedmon. — Les *Eisteddfodau*..... 62

SECTION II. — LOIS DE GRUFFYDD AB CYNAN.

Le *Gorsedd* et l'*Eisteddfod.* — *Gruffydd ab Cynan.* — *Trahaearn.* — Bataille de Carno et victoire de Gruffydd. — Son statut de l'an 1100. — Institution de la hiérarchie bardique. — Tenue de l'*Eisteddfod.* — Les quatre chaires des

Galles. — Les *Alban*. — Les trois pierres de station. — La pierre-autel du *Gorsedd*. — Convention des bardes. — L'épée du *Gorsedd*. — Prière du *Gorsedd*. — Degrés bardiques des poètes. — Degrés bardiques des musiciens. — Harpes à cordes de crin. — Les *Prydydd*. — Les *Teuluwr*. — Les *Arwyddfardd*. — Le barde de la famille. — *Clerwr*. — Redevances dues aux bardes. — Leurs dotations. — Tournée de *Clera*. — Le *Cyff Cler*. — Diatribe contre les *Clerwr*. — Erreur de M. de la Villemarqué. — *Eisteddfod* de Cardigan. — *Rhys ab Gruffydd*. — Influence des bardes..... 72

CHAPITRE VI.

LE DRAME CHEZ LES ANCIENS WELCHES.

Fragments de vieilles pièces. — Sujets nationaux. — Dialogues. — *Hud a Leddrith* (illusion). — *A phob arddangos* (fantasmagorie). — *Miragl* (miracle). — Les miracles inventés par les Welches. — Opinion de Schlegel. — Restes romantiques de la littérature des Galles. — Les Welches inventeurs; les Normands imitateurs. — Arthur et Genièvre. — Merlin et Gwenddydd. — Llewelyn et Gwrnerth. — Merlin et Taliesin. — Taliesin et Ugnach. — Le *Miragl* de Sir Walter. — Opinion de Jevan Wawr. — *Hud a Lledrith*, représentation dramatique. — Henri VIII et les mystères gallois..... 92

CHAPITRE VII.

MÈTRES POÉTIQUES. — MODES MUSICAUX. — ALLITÉRATION.

Ancien manuscrit welche. — Les vingt-quatre mesures musicales. — Les cinq modes welches principaux. — Les vingt-quatre mètres poétiques. — L'*Englyn*, le *Cywydd* et l'*Awdl*. — Nomenclature de Th. Stevens. — Sa concordance avec celle d'Edward Jones. — Les vingt-quatre jeux bretons. — Allitération. — Exemples allitératifs. — Qualités de la langue welche. — La rime aussi ancienne que la langue. — Alphabet bardique. — Lettres fixes. — Lettres muables. — Lettres radicales. — Différence entre le breton kymrique et le breton armoricain. — Caractère des Kymrys..... 104

CHAPITRE VIII.

LA MUSIQUE DES WELCHES ET SES CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Penchant inné des Kymrys pour la musique. — Difficulté de prouver l'ancienneté des mélodies welches. — Publications et recueils de musique welche. — Erreur des musiciens gallois sur l'antiquité de leurs airs populaires actuels. — Échelle primitive pentatonique. — Opinion de M. Gevaert. — Échelle quinquegrade. — Échelles des Irlandais, des Écossais et des Welches. — Les

derniers adoptent l'échelle heptatonique et l'octave. — Rapports des Welches avec l'Europe. — Les airs gallois ne remontent pas plus haut que le XIVe siècle. — L'Irlande au Xe siècle. — Influence des musiciens irlandais sur l'art welche. — Opinion de Powel, de Price et de Stephens. — Les flûtes dans le pays de Galles au XIIe siècle. — Différence des chants cambriens et des chants irlandais ou écossais. — Dissemblance de leurs gammes. — Le *Snap*. — *The last rose of Summer*. — Son échelle et sa notation. — La tradition est insuffisante pour conserver une mélodie dans toute sa pureté. — Exagération de Fétis. — Caractère des mélodies welches. — Leur caractère moderne. — Elles rappellent les airs d'Haydn et de Mozart. — Le chant choral. — *Bangor*. — L'harmonie des sons simultanés et le contrepoint dans les Galles. — Citation de Giraldus Cambrensis. — Opinion erronée de Sullivan sur Burney. — Le chant à quatre parties. — L'harmonie apportée par les Saxons et les Danois..... 118

CHAPITRE IX.

LES ANCIENS WELCHES EURENT-ILS UNE NOTATION MUSICALE ?

Les peuples primitifs n'ont point écrit leurs chants. — Le manuscrit welche *Musica neu beroriaeth*. — Il est indéchiffrable. — Explication de ses lettres selon Burney. — Leçons traduites par Burney. — Prétendue rectification de Fétis. — Barthélémon. — Il traduit une partie du manuscrit. — Un incendie dévore ses travaux. — L'air de David le prophète. — Le *delta* de l'alphabet grec et la *nota romana*. — Opinion erronée de John Thomas. — La tablature du luth et la notation du manuscrit welche. — Grégoire le Grand a-t-il écrit son antiphonaire? — Opinion de M. Gavaert. — Opinion de Fétis. — Les Welches n'ont pas eu de notation musicale. — Erreur de Carnhuanawc sur l'ancienneté des airs welches. — John Thomas et le prélude du sel. — M. John Owen. — M. Brinley Richards. — Le manuscrit welche est tout au plus du XVIe siècle. — La traduction n'en est pas impossible..... 135

CHAPITRE X.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES ANCIENS WELCHES.

Giraldus Cambrensis et les instruments de musique irlandais, écossais et welches. — La *cythara* doit être la harpe. — Le *chorus* n'est autre chose que le *crwth*. — Venance Fortunat. — La cornemuse dédaignée dans les Galles. — Le nom de la harpe en diverses langues. — La harpe, principal instrument national des Welches. — La *telyn*. — Origine inconnue de ce nom. — Harpes primitives. — *Cithara anglica*. — La harpe introduite en Bretagne par les Saxons. — Épisode de Bardulph le Saxon. — La harpe irlandaise. — La

harpe du roi *Brian Boronha*. — *O'Brien*. — Cordes métalliques et cordes de boyau. — *O'Kane*, harpiste irlandais et ses ongles. — *Clarke* célèbre harpiste irlandais. — Échelle de la harpe au XIIe siècle. — La *triple-harp* particulière au pays de Galles. — Manière de l'accorder. — Comment on reconnaît la qualité de l'instrument. — La harpe en usage dans les églises des Galles. — Le *crwth*. — Le *trithant* ou crwth à trois cordes. — Le crwth à six cordes. — Structure curieuse de son chevalet. — Ses cordes et leurs noms. — Leur accord. — Le *pibgorn*. — Le *pybeu* ou cornemuse. — Les flûtes. — Les cors. — Le *corn buelin*. — Le *corn hirlas*. — Le *tawbwrdd* ou tambour.... 147

CHAPITRE XI.

EXAMEN DES MÉLODIES WELCHES.

Les plus anciennes remontent au XVe siècle. — Leurs grandes qualités mélodiques. — Erreurs commises par les compilateurs modernes. — Ils ont dénaturé ces chants. — La tonalité moderne et son influence. — *Gadael y tir*. — *Hen Sibel*. — *Dadl Dau*. — *Morffa Rhuddlan*. — Illusions que l'on s'est faites sur l'ancienneté de cet air. — *Hob y deri dando*. — Sa seconde version. — *Mynediad capden Morgan*. — Étymologie du mot *Glamorgan*. — *Triban gwyr Morganwg*. — *Ar hyd y nôs*. — Popularité de ce chant. — *Erdiggan tro'r tant*. — *Tri hanner ton*. — *Ymdaith y Mwnc*. — *Consêt Dafydd ab Gwilym*. — *Symlen pen bys*. — *Dafydd y Garreg Wen*. — *Consêt Gruffydd ab Cynan*. — Captivité de ce prince. — Cet air ne peut être de lui. — Doute sur l'authenticité de l'histoire de sa captivité. — *Ffarwell Ednyfed Fychan*. — Bévues du Dr Crotch. — Il n'a rien compris à l'ancienne musique. — *Syr Harri Ddu*. — Imitation des menuets du XVIIIe siècle. — *Nôs Galan*. — *Cerdd yr hên wr o'r cœd*. — *Dydd Gwyl Dewi*. — *Bugeilio'r gwenith gwyn*. — Miss Jane Williams et Lady Charlotte Guest. — Harlech-Castle. — *Rhyfelgyrch gwyr Harlech*. — Traditions sur cette forteresse..... 165

CHAPITRE XII.

LES BARDES DEPUIS GRUFFYDD AB CYNAN (1080) JUSQU'À LA CHUTE DE LLEWELYN (1282).

Mutisme des bardes pendant cent quarante ans. — État précaire du pays de Galles. — Avènement de Gruffydd ab Cynan. — Il rend la paix et la prospérité au pays. — Activité générale. — Meylyr. — Son ode à la mort. — Gwalchmai. — Son ode sur la bataille de Moelvre. — Admiration qu'elle a excitée chez les modernes. — Cyndelew. — Ode à la Divinité. — Les *Afallenau*. — Owain Cyweiliog. — Le poème du *Hirlas Horn*. — Howel ab Owain. — Le patriotisme de Howel. — Einion ab Gwalchmai. — Famille de

poètes. — La gloire de Gwynedd. — Madoc ab Iddon. — Les destinées de la Grande-Bretagne. — Llywarch Llew Cad. — Llywarch ab Llewelyn. — Ode au fer rouge. — Les *Hoianau.* — *Prydydd Moch* (le poète des pourceaux). — Einion ab Gwrgan. — Dafydd Benvras. — Stances morales. — Elidir Saïs ou l'Anglais. — Phylyp Brydydd. — Einion Wann. — Seisill Bryffwrch. — Gruffydd ab Gwrgeneu. — Llygad Gwr. — Einion ab Madawc ab Rhahawd. — *Y Prydid Bychan* (le petit poète). — Hywel Voel ab Grifri (l'Irlandais). — Bleddyn Wardd. — Ode au dernier Llewelyn. — Gruffydd ab Yr Ynad Coch. — Les *Gorddodau.* — Conduite coupable d'Édouard Ier envers Llewelyn mort. — Lamentation sur la triste fin de ce prince. — Poèmes religieux. — Llewelyn Wardd. — Les signes précurseurs du jugement dernier. — Madawc ab Gwalter. — Casnodyn. — Gruffydd Grug. — Dafydd Ddu..... 198

CHAPITRE XIII.

LES BARDES DEPUIS ÉDOUARD Ier JUSQU'À L'AVÈNEMENT DES TUDORS (1509).

Léthargie momentanée de la muse cambrienne. — Prétendu massacre des bardes par ordre d'Édouard Ier. — Récit de John Wynne. — Citation erronée de M. de la Villemarqué. — Édouard de Caernarvon. — Le premier prince de Galles de sang étranger. — Poésies érotiques et pastorales. — Gwilyn Ddu. — Ode des mois. — Llewelyn Brydydd Hodnant. — Hillyn. — Llewelyn Ddu. — Jorwerth Vychan. — Rhys Goch ab Rhiccert. — Chant de l'été. — Chant à celle qui me fait mourir. — Les oiseaux messagers. — Rhys Brydydd. — Thomas ab Jevan Llwyd, le macrobien. — Davydd ab Gwilym. — Roméo et Juliette. — Naissance de Davydd ab Gwilym. — Sa mère Ardudfill meurt en lui donnant le jour. — Génie poétique et précoce de Davydd ab Gwilym. — Son voyage dans les Galles. — Péripéties. — Ses succès. — Sa mort. — Il fait recevoir le *Cywydd* au nombre des mètres welches. — Chant sur la chevelure d'une belle. — Le trèfle aimé des bardes. — La retraite champêtre du poète. — Chant de la mouette. — Ode à l'été. — Owen Glendwr. — Jolo Goch. — Gruffydd Llwydd. — Son éloge d'Owen Glendwr. — Les insignes favorables. — Uter Pendragon. — Insurrection d'Owen Glendwr. — Son traité d'alliance avec le roi de France Charles VI. — Légende sur la mort d'Owen Glendwr. — Le *Statute book* de 1402. — Suppression des *Eisteddfodau* et des tournées bardiques. — Encore les *Cœlbren.* — Manière de les fabriquer et de s'en servir. — *Peithynen.* — Owen Twdwr, chef de la maison des Tudors..... 235

CHAPITRE XIV.

LES PENNILLION ET LEUR MUSIQUE.

Ce que sont les *Pennillion.* — D'où dérive le mot *Pennill.* — Genre de poésie

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02545 2866